L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

NOVEMBRE
1983
n° 302

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1[er] juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	35 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 4[e] TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z742

SOMMAIRE

41e Année NOVEMBRE n° 302

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

J.-S. Bach : 5e Concerto Brandebourgeois

par **André MUSSON**

Le Comité de Rédaction a choisi, en hommage à André MUSSON, de rééditer cette analyse qu'il fit paraître en 1961 dans ces mêmes colonnes de l'Education Musicale.

Discographie : voir disquaires

Partition (de poche) :
Au Menestrel. Ed. LEDUC.

LES SIX BRANDEBOURGEOIS

Les deux genres du Concerto : le Concerto pour soliste et le Concerto grosso furent exploités par J.-S. Bach durant de nombreuses années.

Dans le genre du grosso, il composa six œuvres monumentales, qu'il intitula :

"Concerts accommodés à plusieurs instruments".

Remarquons la saveur de ce titre. Certes, de toutes les formes, celle du Concerto est la plus apte à mettre en évidence la facture, les ressources d'un instrument et le brio d'un exécutant. Le Concerto grosso fait une part plus belle à la musique en répartissant avec bonheur la matière musicale entre les deux groupes du Concertino et du Ripieno ou Grosso. Mais, ce nom de Concerto impliquant trop facilement l'idée de lutte, de concurrence entre deux groupes rivaux, Bach voulut, sans doute préciser que, dans un cadre donné, il désirait couler une musique pure se pliant à ce cadre. Mais pour la seule satisfaction artistique de l'oreille et de l'esprit, le Ripieno élève de solides piliers soutenant un édifice fameusement embelli par un Concertino que le Maître varie à plaisir, qu'il cisèle, en "accommodant" divers instruments choisis peut-être pour plaire à un dédicataire, peut-être aussi parce que Bach désirait jouer avec eux et en montrer les grandes et riches ressources sonores et musicales.

Quoi qu'il en soit, nous voici en présence d'un monument unique dans toute l'histoire de la musique, monument conçu et réalisé par une imagination vivace constamment en éveil, exploitant à fond tout ce qui s'offre à elle grâce à une oreille sensible et un esprit perspicace.

Ces six Concerts furent écrits entre 1718 et 1721 à la demande, ou en hommage à un jeune aristocrate féru de musique, la pratiquant et entretenant un orchestre de chambre. C'est au hasard d'un séjour à Carlsbad que Bach fit la connaissance de ce prince, le margrave Christian Ludwig de Brandebourg, d'où le titre de Concertos brandebourgeois sous lequel ils sont devenus célèbres.

A ce margrave, Bach adressa, en 1721, les six compositions qu'il accompagna de la dédicace suivante :

Monseigneur,

Comme j'eus, il y a un couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, et que je remarquai alors qu'Elle prenait quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la musique et qu'en prenant congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander quelques pièces de ma composition; j'ai donc, selon Ses très gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes très humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs instruments, La priant très humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du goût fin et délicat que tout le monde sait qu'Elle a pour les pièces musicales, mais de tirer plutôt en bénigne considération, le profond respect...

Avant de passer à l'analyse détaillée du 5e Concert, un rapide regard sur les cinq autres n'est peut-être pas inutile pour situer l'esprit de l'ensemble tant dans l'inspiration que dans la forme, le choix des mouvements et la répartition instrumentale.

A l'exception du 1er Concert que l'on peut aussi bien classer Suite et Concerto, à cause du nombre et du caractère de ses mouvements : Allegro, Adagio, Allegro, Menuet, Polacca, tous, par leurs trois mouvements, vif, lent, vif, s'apparentent à l'ouverture à l'italienne. De plus, et surtout pour les 2e, 4e et 5e Concerts, l'opposition des tutti et des soli fait songer au cadre du Rondo avec ses alternances de refrains et de couplets.

Si, dans ces trois Concerts, les apparitions successives du Concertino et du ripieno reflètent nettement l'ossature du Concerto grosso, il n'en va peut-être pas tout à fait de même dans les 1er, 3e et 6e Concerts. Certes, il arrive que des solistes s'échappent de l'ensemble et devisent pour leur propre compte, mais un caractère original marque ces 3 autres Concerts du fait de l'utilisation par groupes des instruments solistes : 2 cors, 3 hautbois, un violon piccolo accordé une tierce au-dessus pour le 1er Concert; 3 alti, 3 violons, 3 violoncelles pour le 3e; 2 violes de bras, 2 violes de gambe pour le 6e. Enfin, à chacun des 3 autres ouvrages Bach réserve une répartition instrumentale différente et met en évidence soit les seules sonorités des cordes, soit une trompette, soit une flûte ou 2 flûtes et un violon, et, innovation à retenir, le clavecin dans le 5e Concert.

LE 5ᵉ "CONCERT"

Concerto grosso par excellence, le 5ᵉ, en Ré Majeur, contient une répartition instrumentale se divisant ainsi : au *Concertino,* se trouvent réservés : flûte traversière, violon principal. A un troisième partenaire, le clavecin, Bach a réservé une place de choix dans le concert des solistes. Par ailleurs, il retrouve son traditionnel rôle de *continuo* et de réalisateur de la basse chiffrée dans le Ripieno et les tutti; au *Ripieno,* un orchestre à cordes relativement réduit, constitué par violons, alti, violoncelles et contre-basses.

PREMIER MOUVEMENT

La force rythmique de certains thèmes, ceux-ci confiés au *Ripieno* auquel se joint souvent le violon principal; le contour mélodique de certains autres, issus du thème initial (A) et confiés au *Concertino,* la façon dont tous sont traités et développés, la limpidité de l'architecture, la perfection de l'écriture, le sens inné qu'avait Bach des ressources de chaque instrument et, par dessus tout, l'unité de pensée, la pureté de l'inspiration font de ces pages un des plus beaux chefs-d'œuvre de musique pure.

Quatre grandes divisions, dont l'évolution tonale va de la Tonique à la Dominante pour revenir à la Tonique, forment l'ossature du morceau, un morceau auquel Bach a donné de grandes dimensions comme il l'a fait dans les deux précédents "Concerts" et comme il le fera dans d'autres compositions. En voici le schéma et les thèmes :

PREMIERE PARTIE (mesures 1 à 70)

Mesures 1 à 8 :
Exposition du thème principal (A^1, A^2, A^3)
RE Majeur (1er *Degré*) ··························>

Mesures 9 à 19 :
Premier divertissement (B-B^1-C)
··························

Mesures 19 à 29 :
Deuxième divertissement introduit par A^1 *au Ripieno et construit avec D.*
LA Majeur (5e *Degré*) ··························>

Mesures 29 à 39 :
Troisième divertissement introduit par A^2 *au Ripieno, soutenu par lui et construit avec* A^3.
·············> SI (6e degré) ·············>

Mesures 40 à 46 :
Quatrième divertissement introduit par A^2 *au Ripieno et construit avec* B-B^1-C-C^1.
·············> SOL (4e degré) ·············>

Mesures 47 à 70 :
Cinquième divertissement avec B-A^3. *Rôle important du clavecin. Elément nouveau en triples croches.* A^2 *au Ripieno.*
·············> fa dièze (3e degré) ·············>

DEUXIEME PARTIE

Mesures 71 à 100 :
Long divertissement en trois volets, construit avec F-G-H.
·············> LA (5e degré) ·············>

TROISIEME PARTIE (Mesures 101 à 153)

Mesures 101 à 120 :
Pendant des 19 premières mesures avec A^1-A^3- B-B^1.
·············> RE (1er degré) ·············> LA

Mesures 121 à 139 :
Pendant des mesures 19 à 39 avec A^1, A^2, *D.*
··························>

Mesures 140 à 153 :
Pendant des mesures 47 à 70.
··························>

QUATRIEME PARTIE

Mesures 154 à 218 :
Cadence avec B-B^1-F.
RE... (LA, SOL, LA, RE) ··························>

CONCLUSION

Mesures 219 à 227
Répétition textuelle des 8 premières mesures.
··························

Tout y est si parfait et si clair qu'il semble vain d'en proposer une analyse dont la sécheresse inévitable me semble être une offense. Puisse-t-elle, du moins, aider les uns et les autres, à pénétrer plus intimement les secrets de cet art sublime.

Le thème A, en entier, ouvre le morceau; par sa vitalité, sa puissance soutenue, il situe le caractère général; exposé par le violon principal et les violons du Ripieno, il est amplifié par un véhément accompagnement en croches aux autres instruments du Ripieno auxquels se joint, comme accompagnateur, le clavecin, réalisateur de la basse chiffrée. A la 7e mesure, un rythme : croche-deux doubles croches est à retenir : on le retrouvera plusieurs fois dans le courant du morceau et surtout dans la cadence du clavecin. A la 5e mesure, 3e et 4e temps, violoncelle, contrebasse et clavecin accompagnent à la tierce inférieure, ce qui se produira souvent par la suite. Une belle cadence parfaite achève l'exposition de ce thème vibrant.

Aussitôt commence le premier divertissement; violon principal et flûte dialoguent avec B, élément semblant être le thème principal de cet allegro du fait de son mouvement de quarte alimentant tout le morceau. Le clavecin, devenant concertiste, se joint au dialogue avec B^1 suivant B à la tierce.

Par deux fois, le Ripieno rappelle A^1, il s'efface ensuite et laisse libres de toute entrave les trois solistes devisant avec volubilité sur C, le clavecin soutenant le dialogue avec B^1 et en tierces; un sol dièze marque l'évolution tonale vers LA, Dominante.

Remarquez au passage (mesures 10 et 11 puis 13) la belle superposition du concert des solistes et du ripieno; et des mesures 13 à 16, la progression en gammes descendantes de B et C, à chacune des parties.

Le second divertissement (mesures 19 à 29) est brillamment introduit par A^1 au Ripieno et au ton de la

Dominante; le dialogue s'établit avec D, issu de A^2, aux deux solistes supérieurs, les deux parties se croisent et de ces croisements, l'effet expressif se trouve renforcé. Le clavecin prend de l'indépendance; jouant avec B et B^1 qu'il modifie quelque peu (B^2), il confirme l'impétuosité du rythme en doubles-croches et la répartition qui en est faite entre main droite et main gauche donne à ces quelques mesures un caractère de joie et de vitalité intenses auxquelles le Ripieno n'est pas étranger par son discret soutien harmonique en accords séparés et francs. Du point de vue tonal, ce divertissement, s'il commence et s'achève en LA, touche divers plans sonores (RE, fa dièse, si, RE, SOL, RE) précisés par des mouvements de cadences parfaites à la basse. Interrompu dans la manifestation de sa force, le Ripieno se réaffirme avec A^2 à la 29e mesure, signalant ainsi l'importance de tout le thème A, cellule essentielle du morceau et à laquelle s'oppose, de par la loi des contrastes, le caractère mélodique de tous les éléments présentés par le Concertino, tous issus de A. Le clavecin prend A^3 à son compte, développé sur lui-même, cependant que flûte et violon principal donnent d'expressifs retards de fondamentale et que violons et alti se divertissent avec E. Un beau tutti conclut cette admirable période, aérée; chacun joue avec aisance et liberté. L'évolution tonale amène le ton du sixième degré : si mineur, dans lequel le Ripieno donne A^2 (mes. 40).

Les cinq mesures suivantes répondent aux mesures 9 à 13, en LA, cette fois, avec B, B^1, C, C^1. Ce court divertissement, resonant, prépare l'apparition d'étincelantes gammes ascendantes et descendantes en triples croches au clavecin; on admirera, au passage, le bref motif en tierces de la flûte et du violon, motif issu de A^3, ainsi que le contrepoint des violons et alti auquel s'enchaîne un rappel de A^1.

Les mesures 50 à 58 répondent aux mesures 21 à 29, cette fois au ton principal : RE. La jonction entre le divertissement précédent et la surprenante partie suivante (mesures 71 à 100) se fait, comme à l'ordinaire, par le Ripieno avec A^2 et A^3 et B au Concertino. L'évolution tonale va de si mineur (mes. 42) à fa dièse mineur (mes. 71). Si cette magistrale première partie, d'une symétrie rigoureuse, étonnante par l'économie de ses moyens : thématiques, rythmiques, tonaux, dans laquelle toute note, tout silence, jusqu'aux moindres, répondent à un souci d'ordre purement musical et ne servent qu'à la poursuite d'un concert de plus en plus serré et éloquent, plonge l'auditeur dans un ravissement de l'essence la plus pure, que dire de cette prodigieuse partie centrale s'ouvrant à la mesure 71. En demi-teinte, mystérieuse, cette sourde et haletante progression fait oublier tout ce qui précède pour y revenir avec une force accrue dès la 101e mesure. Tout cela écrit de la façon la plus simple qui soit : des arpèges en doubles-croches à la main droite du clavecin, des croches répétées aux instruments supérieurs du Ripieno, une basse d'une solidité d'airain, des premiers temps marqués profondément par les contrebasses et, au-dessus de tout, deux instruments charmants, jouant à la balle avec un motif tout simple (F) ; ainsi est construit le premier volet de cette partie centrale. Que faut-il y admirer le plus ? On ne sait, tant les divers éléments se pénètrent, se complètent pour former un tout indivisible. Partant de fa dièse mineur, le mouvement tonal s'oriente vers LA.

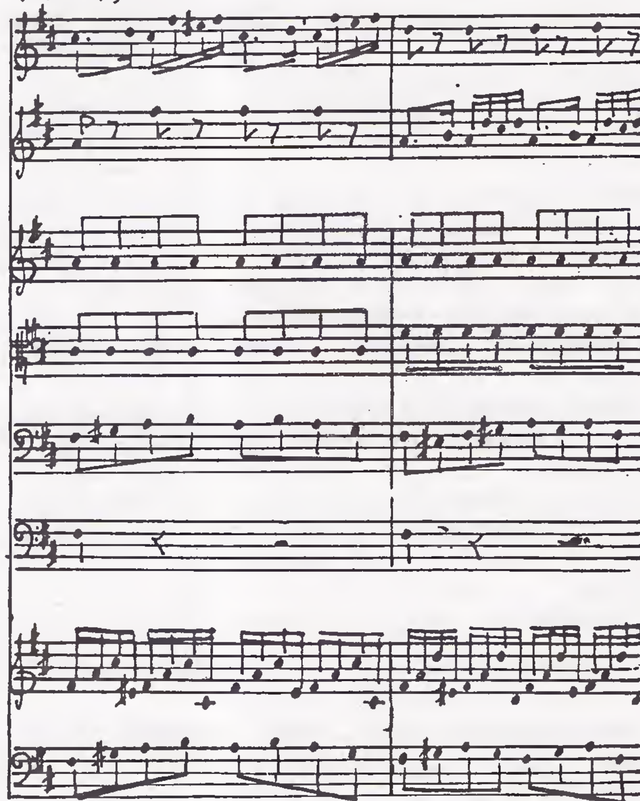
Plus mystérieux par ses nombreux silences, les interventions fractionnées des basses, des violons et alti, le volet suivant (mes. 81 à 94) se déploie avec G aux deux solistes supérieurs. Quoique le clavecin poursuive sans discontinuer son étincelant contrepoint en doubles croches, le discours musical semble perdre de sa force et c'est alors qu'apparaît à la mesure 95 le moment le plus surprenant de tout le morceau, le plus inattendu, le plus frémissant : pianissimo, des trilles au violon principal et à la flûte sur une pédale de mi, de larges mouvements des basses. Quel prodigieux effet, Bach n'a-t-il pas ménagé, ici, avec ce crescendo irrésistible qui, durant six mesures, ramène le thème initial apparaissant dans toute sa force et sa splendeur, en LA, à la 101e mesure.

De là, et durant 53 mesures, on retrouve dans une évolution tonale retournant à la Tonique, toute la première partie ; c'est ainsi que les mesures 101 à 120, avec un nouvel élément (H) qu'on retrouvera dans la cadence, correspondent aux mesures 1 à 19 ; que les mesures 121 à 139 correspondant aux mesures 19 à 39 ; remarquez au passage la brusque coupure tonale de la mesure 125 : un Do bécarre à la basse oriente vers SOL (4e degré). Quant aux mesures 140 à 153, si elles correspondent aux mesures 47 à 70, elles préparent aussi la cadence du clavecin ; on y remarquera l'émiettement des parties durant les mesures 147 à 153.



La cadence, nullement un morceau de bravoure ou de virtuosité, appartient intimement à l'ensemble du morceau ; elle est une partie de son architecture et le clavecin dont on a pu, depuis le début, relever l'importance, reprend ici à son compte, avec intimité, dans un resserrement d'écriture à 3 parties, du plus grand intérêt, les éléments thématiques essentiels, à l'exception de A, les divisions architecturales de l'ensemble. Si dans les pièces du genre, il faut de la part de l'interprète une technique instrumentale éblouissante, on peut assurer qu'il faut ici un sens musical peu commun, une pénétration profonde de la pensée du compositeur pour magnifier en un condensé superbe tout ce qu'ont eu à dire les uns et les autres jusque-là. Les premièrers mesures, 154 à 165, sont construites avec B, B[1] et les éléments confiés au clavecin à la mesure 71 ; le mouvement tonal va de RE à LA, le plus simplement du monde. A partir de la 166e mesure, dans ce ton de LA, Dominante, les mêmes motifs B, B[1] alimentent le discours ; le fragment s'achève sur une pédale ramenant le ton initial à la mesure 176 ; la symétrie architecturale de ces 22 mesures est impressionnante. A partir de la 176e mesure, la tonalité s'oriente vers la sous-Dominante : SOL. Un Sol dièse ramène le ton de la dominante sur lequel s'établit, de nouveau, une longue pédale préparant les gammes en triples croches. L'élément B, prenant une forme chromatique, domine, Ce chromatisme, de même que des apparitions de bémols, d'accords de neuvième et de septième diminuée, l'intervalle mélodique de seconde augmentée, utilisés pour la première fois, entre les mesures 195 et 210, contribuent, d'une part, à corser cette péroraison cadentielle et d'autre part semblant orienter l'oreille vers les quintes graves et les tonalités avec bémols, réservent une rentrée triomphale et exubérante du thème initial A concluant ce morceau qu'on ne peut écouter sans être soulevé et emporté par ce torrent impétueux de musique, de rythme, de jeunesse et de vie.

F (mes. 71)



G (mes. 80)



H (mes. 102)



Dès la première mesure du morceau, une cime est atteinte, il semble qu'on ne puisse aller plus haut et, cependant, ô merveille d'un génie servi par une science incomparable, par un esprit lucide et, peut-être mathématique, on monte encore ; avec la période centrale (mes. 71 à 100) une sérénité bienheureuse et joyeuse envahit l'âme. Puis par le jeu des contrastes, les oppositions tonales, pourtant simples puisque ne dépassant pas les tons voisins, de délicates touches vers les bémols, l'intérêt s'accroit jusqu'aux dernières mesures : véritable apothéose.

(à suivre)

La naissance de l'Oratorio

par Catherine CESSAC

L'oratorio(1), tant en ce qui concerne les circonstances de sa naissance que les différentes phases de son évolution, se révèle être une des formes les plus intéressantes de l'histoire de la musique. A mi-chemin du sacré et du profane, il a inspiré des générations de compositeurs. Déjà en germe dès la fin du 10e siècle, il est encore à l'honneur au 20e. De cette longévité exceptionnelle, nous retiendrons essentiellement dans le cadre de notre étude la période de sa gestation et des premiers stades de son achèvement, c'est-à-dire la seconde moitié du 16e siècle et une grande partie du 17e siècle.

La principale idée à l'œuvre dans la conception de l'oratorio est le désir de concilier l'art et la religion. Or, il se trouve que ce désir se développe à un moment particulièrement important de l'histoire musicale, celui où fleurissent les nouvelles idées sur la musique mélodramatique qui aboutiront à la naissance de l'opéra. On ne dira jamais assez combien cette fin du 16e siècle fut un moment décisif, une plaque tournante pour l'évolution de la musique occidentale. A cela, il faut encore ajouter l'influence de la Contre-Réforme qui favorisa l'éclosion des congrégations religieuses et permit de revivifier un certain type d'art religieux dont la Réforme avait signé le déclin.

Si l'on veut bien comprendre ce qui se passa pour l'oratorio durant cette période, il convient de distinguer trois types d'œuvres qui, bien que se recoupant à certains endroits, présentent cependant des particularités trop grandes pour être assimilés les uns aux autres. Ainsi, nous traiterons d'abord de l'oratorio en langue vulgaire (l'oratorio volgare), puis de la sacra rappresentazione, et enfin de l'oratorio en latin.

I - L'ORATORIO VOLGARE

En 1517, **Gaetano da Tiene** est à l'origine de la fondation de l'oratoire(2) du Divino Amore dans l'église de S.S. Sivestro e Dorothea in Travetere. Là, des religieux et des laïcs se réunissaient pour prier, écouter le sermon mais aussi pour chanter des litanies, le plus souvent improvisées. Dix ans plus tard, cet oratoire est détruit, victime d'une mise à sac de la ville. Mais en 1558, **Saint Philippe de Neri** (1515-1595) fonde à son tour l'oratoire de S. Girolamo della Carita puis celui de S. Maria in Vallicella en 1575. Il s'entoure d'amis musiciens qui composent des Laudi Spirituali destinées à être chantées lors de ces réunions pieuses.

Ces laudi étaient directement inspirées des cantiques de Saint François d'Assise(3) lequel avait senti la nécessité de ne pas relier exclusivement l'amour de Dieu à la musique liturgique. Depuis la fin du 12e siècle, s'étaient formées des sociétés de "laudesi", qu'on appelait aussi quelquefois les "jongleurs de Dieu", qui faisaient des processions en chantant des laudi, chants à une voix, simples, pouvant être repris aisément par ceux qui désiraient se joindre à ces manifestations. Ces chants étaient en langue vulgaire, contrairement aux pièces liturgiques en latin. Au 14e siècle, les laudi avaient subi toutefois l'influence de l'Ars Nova et de ses complications mélodiques. Mais au siècle suivant, on alla de nouveau vers la simplicité en adoptant une écriture polyphonique au syllabisme vertical s'inspirant de la chanson profane.

Dans les oratoires de Saint Philippe, au lieu de la simple lecture des textes de la Bible, l'idée vint peu à peu de commenter, d'illustrer, de représenter musicalement certains passages dans le but de mieux appréhender l'Histoire Sainte, d'affermir et d'édifier la conscience morale(4).

Ces représentations de l'Ecriture Sainte excédèrent assez rapidement le cadre de l'office divin et la nouvelle forme en train de naître devint au fil des années extraliturgique. L'office à l'oratoire dériva vers le concert spirituel(5).

Les nombreux musiciens de talent dont s'entoura Philippe de Neri furent très actifs puisqu'une dizaine de livres de laudi furent édités durant cette période. Il faut citer en particulier **Giovanni Animuccia** maître de la Chapelle pontificale (environ 1500-1571) dont deux livres de **Laudi Spirituali** destinés à l'oratoire parurent en 1563 et 1570. Dans la préface du second livre on peut lire : "Il y a déjà quelques années que, pour la consolation de ceux qui venaient à l'oratoire de S. Girolamo, je publiai le premier livre de Laudi, en m'efforçant d'y garder une certaine simplicité qui paraissait convenir aux paroles. Mais le susdit oratoire étant venu par la grâce de Dieu à s'accroître avec le concours de prélats et de distingués gentilshommes, il m'a paru convenable d'accroître dans ce second livre les harmonies, variant la musique de diverses façons, la composant tantôt sur des paroles latines, tantôt sur des paroles italiennes, avec un plus grand nombre de voix et tantôt un moindre, et en m'embrouillant le moins possible avec les imitations ou les fugues pour ne pas obscurcir l'intelligence des paroles; afin que par leur efficacité, aidées par l'harmonie, elles pussent pénétrer plus doucement le cœur de celui qui écoute". Animuccia eut une grande influence sur **Palestrina** qui composa lui aussi pour l'oratoire des **Madrigali Spirituali** en 1594.

Il ne faut pas oublier qu'à la même époque, en Italie, une autre forme était sur le point d'éclore : l'opéra.

Même si les motivations des oratoriens étaient au départ strictement destinées à l'édification du croyant, la révolution de la musique mélodramatique(6) ne pouvait être sans influence sur un genre qui mettait en jeu le principe de la représentation.

Peu à peu, la lauda adopta dans les oratoires philippiniens la forme dialoguée convenant au caractère dramatique que l'on voulait donner à l'exécution musicale. Cependant, l'écriture polyphonique se maintint encore, tout en accordant de plus en plus d'importance à la voix supérieure. Enfin, la monodie apparut dans les œuvres du début du 17e siècle et, avec elle, le récitatif et l'utilisation de la basse continue : on peut dire alors que l'oratorio, en tant que forme dramatique religieuse, est né.

Voyons maintenant dans le détail les œuvres qui firent suite aux premiers Laudi Spirituali d'Animuccia et qui s'enrichirent peu à peu des nouveaux éléments d'un langage musical alors en pleine expansion.

En 1598, est édité à Ferrare un livre de Laudi Spirituali dont deux pièces, **Il Dialogo di Christo e della Samaritana** et **Il Dialogo del Figliol Prodigo** utilisent des textes dramatiques à la place de ceux encore essentiellement méditatifs des années précédentes. La musique est polyphonique, usant toujours du principe de répétition des strophes.

Francesco Anerio (1567-1630), dans son **Teatro Armonico Spirituale di Madrigali** a cinque, sei, sette et otto voci concertati con il basso per l'organo édité à Rome en 1619, reprendra les deux dialogues de Ferrare en utilisant toujours le chœur (7) voué au rôle de narrateur, mais en adoptant la forme monodique pour les personnages évoqués, lesquels s'expriment tour à tour. Dans la Conversione di S. Paolo, Anerio confie également la partie narrative à un soliste. Cette pratique va se généraliser et on va appeler désormais le narrateur "il teste" ou "il storico". Le fait de substituer au chœur un soliste pour le rôle du narrateur constitue un pas de plus au sein de cette recherche dramatique de plus en plus tournée vers l'expressivité, la monodie étant plus apte que l'écriture polyphonique à peindre les moindres nuances des sentiments. (8)

L'emploi des instrumens en dehors de l'orgue est encore rare. On trouve dans le Teatro Armonico seulement deux courtes "sinfonia" avec cornet, deux violons, théorbe et orgue. Toujours dans cette œuvre, sont présents néanmoins les éléments formels qui, autant au point de vue littéraire qu'au point de vue musical, se perpétueront dans les oratorios en langue vulgaire ultérieurs : poèmes avec un nombre de syllabes et de vers déterminé, emploi du récitatif pour les récits, de la monodie expressive pour les dialogues du chœur pour les autres parties.

D'autres compositeurs après Anerio vont perfectionner le nouveau genre. En 1640; **Pietro della Valle** écrit deux dialogues et leur donne le nom d'"oratorio" : l'un, **Ester**, est en latin et destiné à l'Archiconfraternita del Crocifisso et l'autre, **La Purificazione**, est écrit en italien et dédié au célèbre chanteur Rosini pour l'oratoire della Vallicella.

Un autre compositeur, **Francesco Balducci** (1579-1642) emploie également à la même époque le nom d'oratorio à propos de deux pièces **Il Trionfo** et **La Fede** écrites entre 1630 et 1642. On trouve dans la Fede le premier exemple d'oratorio parvenu à son achèvement, avec la division en deux parties qui sera la règle désormais pour les œuvres à venir, imitant en cela le découpage en actes de l'opéra. Le sermon prit alors place entre les deux parties. L'apport essentiel de Balducci dans l'oratorio réside en outre dans l'importance croissante qu'il confère à la partie narrative, l'"historia".

Les compositeurs d'oratorios se font de plus en plus nombreux et la teneur du texte littéraire suscite chez eux un intérêt de plus en plus vif. Des poètes talentueux sont sollicités. Les textes, tout d'abord tirés de la Bible et essentiellement de l'Ancien Testament, s'inspirent désormais de l'ensemble de l'Ecriture Sainte.

Dans les **Poesie Heroiche morali e sacre** de **A. Diruta** éditées à Rome en 1646, on trouve un dialogue sur la Naissance du Christ. Les **Dialogi Spirituali** de **T. Massuci** donnés à Rome en 1648 comprennent la Vocatione di S. Francesco alla religione "a tre voci in stil recitativo", Il Dialogo tra Dio e l'Anima et enfin, L'Anima pentita "parla con un Corcefisso in Eco" (?!).

Marco Marazzoli (1619-1662) fut un compositeur très prolifique et eut beaucoup de succès (cf. plus loin). Il appliqua occasionnellement la forme de l'oratorio à la musique profane : **Dialoghi e Sonetti** sur des textes de l'Enéide de Virgile et la Jérusalem Délivrée du Tasse.

On sent bien à travers cette évolution de l'oratorio que l'influence de l'opéra allait grandissante. Le chanoine et poète **Arcangelo Spagna** (1636?-après 1720) alla jusqu'à supprimer le "storico" dans les oratorios qu'il écrivit de 1656 à 1716. Le chœur fut de plus en plus réduit à un rôle secondaire, tandis que l'air et le récitatif prirent une importance croissante, bientôt égale à celle qu'ils avaient alors dans l'opéra.

Tout ceci fit que l'on assista peu à peu à un détournement de la fonction religieuse de l'oratorio. Les sujets hagiographiques attirèrent les compositeurs car ils se prêtaient tout particulièrement à un traitement dramatique : ainsi, l'histoire de certains Saints comme Saint Jean, Saint Paul ou Saint Augustin et celle des Martyres (Sainte Cécile, Sainte Agnès...) **Agostino Diruta** composa des **Dialogues sur le martyre de Santa Appolonia** en 1656. Cette tendance à l'humanisation du sentiment religieux alla progressivement jusqu'à un caractère ouvertement sensuel, et des scènes amoureuses s'insérèrent dans les sujets bibliques.

L'oratorio s'était développé depuis les années 1620 non seulement à Rome mais aussi dans d'autres villes italiennes, en particulier à Bologne. Il s'étendra, surtout dans la seconde moitié du 17e siècle, à Modène et à Florence. Les compositeurs napolitains se mirent aussi à écrire des oratorios en usant du même langage que dans

leurs opéras. Dans ces pièces apparaissent des personnages avant tout théatraux et les moyens musicaux mis en œuvre sont ceux typiques de l'opéra napolitain qui connaît alors un grand succès : symphonies d'ouverture avec un effectif instrumental comparable à celui du concerto grosso, opposition du récitatif et de l'air le plus souvent "da capo". On fait aussi appel à la virtuosité vocale, alors garante de succès. Nombreux furent ces compositeurs (Stradella, Alessandro Scarlatti, Vinci, Pergolèse... pour n'en citer que quelques uns) qui écrivirent des oratorios mais dont l'essence première était quelquefois loin de leurs préoccupations. Certes, ils firent évoluer la forme du point de vue musical, cependant la direction qu'ils lui firent prendre n'avait plus rien à voir avec le sentiment religieux, du moins tel qu'il était à l'œuvre dans les premiers oratorios.

II - LA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Au mois de Février 1600, fut représentée en grande pompe à l'Oratoire de Santa Maria della Vallicella **La Rappresentazione di Anima e di Corpo** du compositeur **Emilio de'Cavalieri** (1550?-1602) sur un poème du Père Agostino Manni. Le sujet n'était pas nouveau et avait déjà fait l'objet d'une lauda **Il Dialogo di Anima e di Corpo** en 1577. La Rappresentazione appelée très souvent à tort un oratorio est en fait un opéra sacré ou spirituel. Même s'il n'y eut pas de mise en scène lors de la première en 1600, celle-ci n'était pas exclue comme dans l'oratorio.

De même que pour ce dernier, il faut remonter loin dans le temps pour trouver les premières manifestations préludant à ce nouveau genre. Le désir de représenter scéniquement des épisodes de l'Ecriture Sainte apparaît au 10e siècle dans les drames liturgiques. Puis ce sont au 14e siècle les sacrae rappresentazioni que l'on donnait soit à l'intérieur de l'église, soit après l'office sous les porches. Laudi, chansons profanes et danses se mêlaient avec de grands effets de mise en scène.

Quelques mois après la Rappresentazione di Anima e di Corpo, cette même année 1600 marqua l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler le premier opéra de l'histoire musicale : **Euridice de Jacopo Peri** représenté à Florence à l'occasion du mariage de Henri IV et de Marie de Médicis. Il faut voir dans ce double évènement le symbole des nombreuses interférences qui existaient à cette époque entre la musique profane et la musique religieuse, et comment l'extraordinaire évolution, voire révolution de la musique durant ces années-là profita à la fois aux deux domaines, tout en admettant que le sacré y perdit de sa profondeur et de son authenticité.

Emilio de'Cavalieri fut une des grandes figures de la réforme mélodramatique de Florence dans la période qui suivit les premières tentatives de la Camerata de Bardi. Les musiciens de l'époque s'accordèrent à reconnaître à Cavalieri "la première place dans l'art d'accompagner et de commenter par la musique une action dramatique" (9). La Rappresentazione met en scène des personnages allégoriques dont Federico Ghisi : certains rappellent la tradition humaniste de la Renaissance qui voulait expliquer rationnellement les affaires de morale et de religion; en effet, outre l'Ame et le Corps, nous trouvons des personnages symbolisant l'Intelligence, le Conseil, le Plaisir... Cet opéra spirituel se compose d'un prologue et de trois actes traités dans le "stile rappresentativo", fruit des travaux florentins sur la musique dramatique et que Monteverdi portera à son plus haut point expressif. Les principaux éléments musicaux en présence sont : ritournelles instrumentales, récitatifs, airs en style arioso, chœurs et un ballet chanté à la fin du dernier acte.

A Rome, durant la première moitié du 17e siècle, vont se développer ces opéras sacrés qui seront dorénavant représentés dans des théâtres. Citons en particulier le **San Alessio** de **Stefano Landi** (1590?-1655) datant de 1632 lequel comporte quelques scènes comiques et présente des personnages secondaires pris dans la vie romaine contemporaine, et **La Vita Umana overa il Trionfo della pietà** de **M. Marazzoli** représenté trois fois devant la Reine Christine de Suède en 1656 avec grand succès. Le texte de ces deux œuvres et signé du Cardinal Rospigliosi, le futur pape Clément IX.

III - L'ORATORIO LATIN

Nous en arrivons maintenant au troisième type d'œuvre relevant de la forme qui nous occupe : l'oratorio latin. Ses origines sont diverses et il faut les chercher à la fois dans les drames liturgiques du Moyen-Age, dans la Passion mais aussi dans les laudi dialoguées que nous avons évoquées à propos de l'oratorio volgare et enfin dans le motet latin du 16e siècle.

Le récit de la Passion durant les offices de la Semaine Sainte fut, dès le 12e siècle, présenté sous une forme dramatique. Le texte était confié à trois personnages : le récitant ou l'évangéliste, le Christ et la foule tout d'abord représentée par une seule personne puis par tout un groupe de fidèles. Si le drame liturgique déclina à la fin du Moyen-Age, la forme particulière de la Passion traversa, elle, les siècles et fut traitée par maint compositeur, dans tous les pays d'Europe. Nous citerons parmi les musiciens les plus connus : Gilles Binchois (1400?-1460), Jacob Obrecht (1452?-1505), Claudin de Sermisy (1490?-1562), Roland de Lassus (1532?-1594), Tomas Luis de Victoria (1535?-1608?), Christopher Tye (?-1572)... Le rôle du "storico" de l'oratorio volgare, de l'"historicus" de l'oratorio latin vient directement de la Passion.

Au début du 17e siècle, le motet latin subit l'influence du nouveau style dialogué; ainsi apparut le "motetto concertato" dont l'écriture était, soit monodique, soit polyphonique. Lors de réunions semblables à celles des oratoires de Saint Philippe de Neri mais rassemblant des fidèles de classes sociales plus élevées, le motet se détacha de la liturgie et fut chanté après les prières, tout en restant en rapport avec le sermon ou l'évangile du jour. Ces motets constituèrent peu à peu le programme de véritables concerts spirituels. Ces assemblées musicales

avaient lieu à l'oratoire de l'Archiconfraternita del Crocefisso in S. Marcello, oratoire où nous retrouverons le grand maître du genre, Carissimi.

A ses débuts, l'oratorio latin se composait d'éléments lyriques ou du moins méditatifs venant du motet et d'éléments purement narratifs. Peu à peu, ce manque d'unité disparut et l'oratorio latin trouva son identité grâce à Carissimi.

Carissimi (1605-1674) fut successivement chanteur, organiste puis maître de chapelle à l'église Saint-Apollinaire du Collège Germanique de Rome où il travailla de 1630 jusqu'à sa mort. Il écrivit dix-huit "Historia Sacrae" (10). Dans ses manuscrits, on trouve soit le nom d'"historia", soit celui d'"oratorio" sans qu'on puisse déceler de différence notable entre les deux appellations. Le musicien tire pour la plupart ses sujets de l'Ancien Testament. Le texte en prose (contrairement à celui en vers de l'oratorio volgare) est parfois conforme à celui de la Bible mais il peut également subir une adaptation libre dans un souci de plus grande souplesse dramatique.

Le récitant de l'oratorio latin est appelé "historicus" par Carissimi dont la grande originalité est de ne pas confier exclusivement la partie narrative à un soliste. Le rôle de l'historicus peut être assuré tout aussi bien par certains personnages du drame et recourir à des formations vocales diverses : dans **Jephté** ou **Judicium Salominis,** c'est bien l'historicus en tant que tel qui narre le drame mais dans **Extremum dei Judicium,** le narrateur est personnifié par une figure précise, le Prophète. Dans **Diluvium Universale,** c'est le chœur en dialogue qui fait office d'historicus, dans **l'Historia di Ezechia,** ce sont deux anges.

Carissimi accorde une grande importance au chœur et c'est souvent sur lui que repose la force dramatique et émotive de l'œuvre. Dans l'ensemble, le compositeur s'en tient, après des entrées en imitation, à une écriture homophonique, réglée rythmiquement sur les accents du texte. Pourtant, malgré ce parti pris de simplicité, ses chœurs se révèlent souvent d'une rare beauté. Le chœur, chez Carissimi, exprime la plupart du temps les sentiments moraux inspirés par l'Historia, cela dans la tradition des laudi de Saint Philippe de Neri, mais il peut aussi prendre part à l'action, avoir une fonction descriptive (batailles, cataclysmes naturels) ou encore se muer en une longue plainte finale comme dans Jephté.

Dans les parties solistes, nous trouvons, outre quelques duos, des récitatifs et des ariosos très chantants, les airs étant plus rares. Bien qu'il soit resté éloigné du domaine lyrique, on sent chez Carissimi un sens profond du drame, une puissance expressive héritée directement de Monteverdi. Comme Saint Philippe de Neri, l'auteur de Jephté tendait à unir l'art et la religion et ce, par un langage musical clair et naturel, d'une grande efficacité dramatique afin de toucher au plus profond le sentiment religieux chez l'auditeur.

Carissimi travailla pendant plus de quarante ans pour les Jésuites, alors très puissants, qui organisaient des manifestations spirituelles dans un esprit souvent mondain. Les Histoires Sacrées de Carissimi étaient données lors de ces concerts au Collège Germanique et avaient un très grand succès. Fort estimé de ses contemporains, traité avec beaucoup d'honneur par Christine de Suède qui avait fondé l'Académie Royale, la renommée du musicien passa les frontières dès 1639 grâce à cette lettre du violiste français **André Maugars** qui se trouvait à Rome à ce moment-là et dans laquelle on pourrait reconnaître les premières œuvres de Carissimi exécutées à l'oratoire del Crocifisso : "Il y a une autre sorte de musique, qui n'est point du tout en usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que je vous en fasse un récit particulier. Cela s'appelle stile récitatif. La meilleure que j'ay entendue, ça esté en l'Oratoire Saint-Marcel... les plus excellents musiciens se piquent de s'y trouver, et les plus suffisants compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions, et s'efforcent d'y faire paroistre tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude. Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les Vendredis de Caresme, depuis trois heures jusques à six... Les voix commençoient par un psalme en forme de motet, et puis tous les instrumens faisoient une très belle symphonie. Les voix, après, chantoient une Histoire du Vieil Testament en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, de David et de Goliat. Chaque chantre représentoit un personnage de l'Histoire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, laquelle finie, la Musique recitoit l'Evangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre Seigneur, les Chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangéliste. Je ne sçaurois louer assez cette Musique Récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite". (11)

D'autres compositeurs d'oratorios latins se distinguèrent à Rome en cette seconde moitié du 17[e] siècle : **B. Graziani** (Adam, Filius Prodigus), **F. Foggia** (David fugiens a facie Saul), **G.F. Marcorelli** (Beato San Francisco) ainsi que le jeune Alessandro Scarlatti. Le pontificat de Clément IX (1667-1669) marqua l'âge d'or de l'oratorio latin puis celui-ci déclina après la mort de Carissimi. En 1700, l'oratoire del Crocifisso se transforma en véritable salle de théâtre où furent exécutés ce que Sohergin (12) appelle des "oratorio erotico". En effet, comme l'oratorio volgare, l'oratorio en latin se mit à représenter des sujets plus libertins que religieux en choisissant des personnages qui pouvaient s'y prêter, tels que ceux de Judith, Bethsabée ou Suzanne.

Cette étude sur l'oratorio latin au 17[e] siècle ne saurait passer sous licence l'œuvre de ce musicien, sûrement le plus grand compositeur de musique religieuse du Grand Siècle français : **Marc-Antoine Charpentier.** Elève de Carissimi, Charpentier (1636?-1704) n'écrivit pas moins

de trente-six Histoires Sacrées. Marqué au coin de l'Italie par son maître, on ne peut donc s'étonner qu'il eût le désir de composer lui aussi des oratorios.

Pourtant, Charpentier ne fut pas le premier à introduire cette forme en France. Avant lui, des compositeurs comme le méridional **Guillaume Bouzignac ou Henri Du Mont** avaient déjà écrit des pièces s'apparentant de très près aux Histoires Sacrées, mais dans lesquelles on est encore loin de l'ampleur et du degré d'achèvement caractérisant les œuvres de Charpentier.

Bien qu'il se soit surtout consacré à la musique religieuse (13) à cause, semble-t-il, de la malveillance de Lully qui ne désirait qu'aucun musicien puisse rivaliser avec lui dans le domaine de la tragédie lyrique, Charpentier avait, on peut en être sûr, un tempérament de dramaturge dont les Histoires Sacrées sont l'un des principaux témoignages. On sent dans l'écriture dont il use dans ses oratorios les effets de l'influence de Carissimi. Il prend même quelquefois des sujets que son maître a déjà traités : Extremum dei Judicium, Sacrificium Abrahae, Judicium Salomonis. A mi-chemin du style français et du style italien (14), la beauté du langage musical de Charpentier vient en partie de l'intelligence qu'il avait des deux styles et de la façon dont il utilisait dans chacun ce qui correspondait le mieux à sa propre sensibilité. Pour tout ce qui vise à l'expression, à la puissance émotive, ce sont bien évidemment les italiens qui l'inspirèrent et comme eux, il utilise subtilement les ressources de l'harmonie, de la mélodie expressive, les figuralismes pour mettre certains mots en valeur. Le chœur, sollicité essentiellement d'un point de vue dramatique, peut être aussi bien l'"historicus" que la "turba" (= la foule agissante). L'écriture, suivant les besoins du drame, en est très variée : on trouve des passages strictement homophonique, quelquefois en double-chœur suivant la tradition de la polyphonie romaine, d'autres usant de riches développements contrapuntiques ou encore, conçus selon le style concertant des grands motets français dans lequel grand chœur et petit chœur alternent. Enfin, dans ce rapide survol des Histoires Sacrées du musicien français, soulignons un art tout à fait personnel de jouer sur les couleurs instrumentales où vocales et qui s'ajoute aux éléments expressifs dont sa musique est si riche. Il semble que les contemporains de Charpentier n'aient pas accordé beaucoup d'importance à ses Histoires Sacrées et leur exemple ne sera d'ailleurs guère suivi en France.

Nous arrêtons donc ici notre étude. Nous avons vu quel rôle essentiel a joué l'Italie dans la naissance et l'épanouissement de l'oratorio, rôle ne se limitant pas d'ailleurs à ce seul genre; en effet, on peut affirmer que l'Italie du 16e et du 17e siècle a été une sorte de phare musical qui a rayonné sur toute l'Europe, autant en ce qui concerne la musique religieuse que la musique profane. Les siècles à venir verront fleurir à travers toute l'Europe nombre d'oratorios aux vastes proportions à commencer, immédiatement après la période que nous avons traitée, par les grandes œuvres de Haendel et de Bach. Il est certain que l'on aura parfois du mal à trouver les profondeurs du sacré dans maintes compositions, l'histoire de l'oratorio reflétant le courant de la musique religieuse qui a commencé à se séculariser à partir du 17e siècle. Mais afin de tenter de répondre à cette question du sacré dans l'oratorio, question que l'on peut aussi poser pour l'ensemble de la musique religieuse, il convient de prendre en compte le contexte qui vit naître ces œuvres, ces dernières reflétant toujours la sensibilité d'une époque.

NOTES :

(1) Nous rappelons la définition de l'oratorio (bien que celle-ci soit bien plus complexe qu'elle n'apparaît ici, ainsi que nous le verrons dans notre étude) : forme religieuse et dramatique à la fois, sans représentation scénique contrairement à l'opéra.

(2) Lieu de prière attenant aux grandes chapelles et qui donnera son nom à l'oratorio.

(3) Vers 1225, Saint François d'Assise écrivit en langue vulgaire son Cantico delle creature ou Laudes creaturarum.

(4) La plupart des assistants étaient des jeunes gens de milieu social humble.

(5) Voici un texte très intéressant qui nous décrit l'importance que prirent ces représentations musicales à Rome : "Saint-Philippe de Nery, natif de Florence, mort en odeur de sainteté, comme Fondateur de la Congrégation des Prêtes de l'Oratoire en Italie l'an 1540, ayant remarqué la passion et l'attachement que le Peuple Romain avoit pour les spectacles en Musique, s'avisa, dit-on, d'une adresse pieuse pour continuer ce divertissement à la Noblesse et au Peuple, du moins les Dimanches et les Fêtes dans son Eglise, sous prétexte de rétablir la piété dans Rome, en faisant composer, par les plus habiles Poëtes et Musiciens, des Dialogues en Vers Italiens sur les principaux sujets de l'Ecriture Sainte, qu'il faisoit chanter par les plus belles voix de Rome, avec un accompagnement de toutes sortes d'instruments, et d'un Corps de Musique dans les Intermèdes; ces Concerts étoient composez de Monologues, de Dialogues, de Duo, de Trio, et de Récits à quatre voix. C'étoient l'entretien de la Samaritaine avec le fils de Dieu; Job avec ses amis qui leur exprimoit sa misère; l'Enfant Prodigue reçu dans la maison de son père; Tobie avec l'Ange, son père et sa femme; l'Ange Gabriel avec la Vierge, et le Mystère de l'Incarnation : enfin la matière ne manquoit pas pour la diversité de ces Concerts, dont la nouveauté et la perfection de la Musique attiroit une foule de peuple qui étoit dans l'admiration de toutes ces Représentations, et qui remplissoient les troncs de l'Eglise, pour subvenir à la dépense; c'est aussi de là qu'est venu ce qu'on appelle aujourd'hui les ORATORIO, ou Spectacles Spirituels qui se continuent dans Rome, et dont l'usage s'est si bien répandu dans toutes les Eglises, qu'il n'y a pas de jour où il n'y ait du moins une, ou deux Représentations différentes; et l'on fait tous les ans une liste de celles qui s'y doivent chanter pendant l'année comme on en fait une ici des prédicateurs qui lui doivent prêcher pendant le Carême; de sorte que cela donne une grande émulation aux Musiciens Romains, et fournit les nouveautez qui augmentent considérablement les progrès de la Musique". Bonnet (Jacques) : Histoire de la Musique et ses effets... Amsterdam, 1725. Tome I, pp.256-258.

(6) Les membres de la Camerata de Bardi à Florence comprenant parmi eux les meilleurs artistes de l'époque se réunissant dans les années 1576-1582 afin de rétablir la monodie dans un souci de plus grande expressivité dramatique, en prenant exemple sur l'art antique dans lequel la musique suivait au plus près la prosodie du texte littéraire. Il en résulta tout d'abord un art quelque peu desseché, mais les musiciens qui poursuivirent dans cette

voie qui mènera quelques années plus tard à l'opéra, surent donner à la monodie les accents profondément humains qui lui manquaient au départ.

(7) La fonction du chœur dans les premiers oratorios s'inspirait probablement de celle qu'elle avait dans la tragédie antique.

(8) Le narrateur soliste, en tant que figure essentielle du drame, revêtit également une grande importance dans le domaine profane avec Le Combat de Trancrède et de Clorinde extrait du 8e livre de Madrigaux (1624) de Monteverdi. Ce dernier employa dans cette œuvre le "stile rappresentativo" au moyen duquel émotions et passions se trouvent traduites là avec une efficacité bouleversante.

(9) La Réforme Mélodramatique, Encyclopédie de la Pléiade. p 1429.

(10) Probablement davantage car beaucoup d'archives musicales de Saint-Apollinaire furent détruites lors de la suppression des jésuites en 1773; tout fut vendu au poids du papier, jusqu'au portrait du compositeur.

(11) André Maugars : response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1er octobre 1639.

(12) Arnold Schering : Geschichte des Oratoriums, Leipzig, 1911.

(13) Charpentier a néammoins travaillé en collaboration avec Molière pour ses comédies-ballets, écrit des pastorales et des divertissements pour la Duchesse de Guise, composé un opéra sacré David et Jonathas, une tragédie lyrique Médée et diverses autres œuvres profanes. Mais sur 550 œuvres, 439 sont des pièces sacrées.

(14) Cette influence de la musique italienne dans ses œuvres vaudra à Charpentier autant de critiques que d'éloges de la part de ses contemporains.

DISCOGRAPHIE :

CAVALIERI Emilio de (1550?-1602) : Rappresentazione di anima e di corpo. Soli, chœur et ensemble instrumental, dir. : Hans-Martin Linde.
Reflexe EMI 063-30 130/131

PERI Jacopo (1561-1633) : Euridice. Soli, chœur polyphonique de Milan, 1 solisti di Milano, dir. : Angelo Ephrikian.
HARMONIA MUNDI arco 315/316

CARISSIMI Giacomo (1605-1674) : Dives Malus. Soli, Schola Cantorum de Bâle, Linde-Consort, dir. : Hans-Marin Linde.
Reflexe EMI 063-30 121

— Jephté : Soli, chœur et orchestre de la fondation Gulbenkian de Lisbonne, dir. : Michel Corboz.
Erato STU 70 688

— Historia di Ezechia
— Historia di Abraham et Isaac. Soli, chœur et orchestre de la fondation Gulbenkian de Lisbonne, dir. : Michel Corboz.
Erato STU 70 762

— Historia di Jonas. The Louis Halsey Singers, dir. : Louis Hasley.
L'oiseau-Lyre SOL 347

CHARPENTIER Marc-Antoine (1636?-1704) : Le jugement dernier. Soli, chœur et orchestre de la fondation Gulbenkian de Lisbonne, dir. : Michel Corboz
Erato STU 71 222

— Dialogus inter Christum et peccatores. Soli, English Bach Festival chorus, English Bach Festival baroque orchestra.
Erato STU 71 281

— Judith. Soli, English Bach Festival chorus, English Bach Festival baroque orchestra
Erato STU 71 282

— Mors Saulis et Jonathae. Soli, Gents Madrigaalkoor et Cantabile Gent Musica polyphonica, dir. : Louis Devos.
Erato STU 71 466

— Caecilia virgo et martyr.
Filius Prodigus. Ensemble vocal et instrumental "Les Arts Florissants", dir. : William Christie.
Harmonia Mundi 10 066

— In Nativitatem D.N.J.C. canticum. Ensemble vocal et instrumental "Les Arts Florissants", dir. : William Christie.
Harmonia Mundi 5124

— In Nativitatem Domini canticum. Ensemble vocal et instrumental "Les Arts Florissants, dir. : William Christie.
Harmonia Mundi 5130

Extrait du **"Bulletin du service des études et recherches"** Ministère de la Culture. Direction du Développement Culturel.

Les femmes font de la musique à travers leurs enfants

Une femme sur trois dispose d'un instrument de musique, mais seule une sur dix en joue régulièrement (contre 15% des hommes). On constate à cet égard un phénomène intéressant : *l'enfant est un entraîneur culturel musical.* 52% des "actives" et "inactives" avec enfant(s) disposent d'un instrument, alors qu'on en dénombre seulement 28% et 19% respectivement parmi les "actives" et les "inactives" sans enfant.

Les instruments à vent viennent en premier (20%) puis les guitares (15%), les pianos (7%) et les instruments à corde. Deux facteurs se croisent ici; le facteur économique : les instruments à vent sont plus abordables que les pianos; le facteur technique; ils sont d'un abord moins rébarbatif que les instruments à corde. On constate aussi l'effet des nouvelles pédagogies musicales enfantines (par exemple : méthodes Orff, Martenot...) qui utilisent avec prédilection flûtes et tambourins pour initier leurs jeunes adeptes aux langages musicaux. Les mères jeunes, "actives" ou "inactives", sont-elles motivées par ces pédagogies qui les font se "remettre à la musique" pour suivre l'évolution de leurs enfants ?

L'amateurisme musical, si faible paraisse-t-il à travers les chiffres, reste un ferment puissant de l'expression culturelle familiale et conviviale.

LE COR D'HARMONIE

Roger COTTE
Docteur es Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de Sâo Paulo

Bibliographie :

R. MORLEY-PEGGE, **The french horn,** Ernest Benn Ltd, Londres, et W.W. Norton et Cie, New-York, 1973.

Gunther SCHULLER, **Horn technique,** Oxford University Press, Londres, 1976.

Cf. également la bibliographie générale dans E.M. N° 203, déc. 1973, pp. 116-118. On accordera une attention toute spéciale au **Traité d'Orchestration** de BERLIOZ, et au **"Diapason général..."** de FRANCŒUR.

Il conviendra, enfin, de se reporter à l'article de E. LEIPP, **Le cor** (E.M., N° 202 et 203, 1973), et à ceux de Francis PINGUET, **La Vénerie et sa musique** (E.M., N° 292 et suivants, 1982-83), le premier consacré à l'acoustique de l'instrument, le second à son ancêtre direct, la trompe de chasse.

Généralités :

Dans la famille des "cuivres" (1), le cor se situe plus ou moins entre la trompette et le trombone, encore que chacun de ces instruments détienne une caractéristique bien déterminée : l'héroïsme pour la trompette, la noblesse pour le trombone et une certaine expression romantique alliée à des réminiscences cynégétiques pour le cor. Il se caractérise par son embouchure en forme d'entonnoir, le tube à parois minces et à perce très étroite, très légèrement conique dans la plus grande partie de sa longueur, et aboutissant à un pavillon largement évasé.

La recherche du chromatisme a progressivement conduit les chercheurs à l'invention du cor à pistons, au détriment de la poésie due aux imperfections mêmes de l'ancien cor simple.

Le cor à pistons se joue de la main gauche, la main droite s'introduisant, éventuellement, dans le pavillon pour obtenir certaines modifications de sonorités.

Historique :

Jusqu'alors réservés aux signaux cynégétiques, les cors font leur entrée sinon à l'orchestre, du moins dans la musique de cour ou de théâtre au XVIIe siècle, en "chœurs" de cinq parties, interprétées, de toute évidence par des instruments d'au moins deux tailles différentes. On ne peut encore vraiment parler de participation à l'orchestre, du moins dans les deux exemples très connus ("Chiamata alla Caccia", de l'opéra **Le nezze di Teti e di Peleo,** de CAVALLI, représenté à Venise en 1639, et "l'air des valets de chiens et des chasseurs", de la comédie-ballet **La Princesse d'Elide,** de LULLY). Dans les deux cas il s'agit de simples entrées dans la tradition du ballet de cour, les instrumentistes paraissant sur la scène, en costume, et même dansant en jouant. Le style de ces pièces est directement inspiré des fanfares de chasses traditionnelles, et les instruments n'apparaissent qu'en fonction de la mise en scène.

Tout comme la trompette simple, ces cors ne pouvaient émettre qu'une série de sons harmoniques, sans possibilité de moduler. Peu à peu, néanmoins, on prit le goût de leurs interventions descriptives, même dans la musique d'orchestre, des instruments de différentes tailles et tonalités étant utilisés en fonction de la partition. C'est le cor en mi bémol qui, avec les clarinettes en si bémol et les bassons formera le fonds des musiques régimentaires du XVIIIe siècle, et aussi des "colonnes d'harmonie" des Loges maçonniques. C'est la raison pour laquelle les marches militaires de l'époque sont généralement en mi bémol (du moins après l'ordonnance de Louis XV de 1756), aussi bien que la plus grande partie des compositions à destination maçonnique (et non point, dans ce cas, pour le symbolisme des trois bémols à la clef).

Bientôt, les exécutants s'emploient à améliorer et perfectionner la technique de l'instrument. Ils se spécialisent soit dans la tessiture élevée (premier cor) ou dans la tessiture grave (second cor). On ira même, au XIXe siècle, jusqu'à composer des méthodes différentes pour chacun des deux. La tessiture du premier cor va, en général du quatrième au dix-septième harmonique, et celle du second du deuxième au douzième. Ce qui donne les échelles suivantes, avec de légères variations, en fonction des tessitures, les tonalités élevées entrainant des limitations à l'aigû :

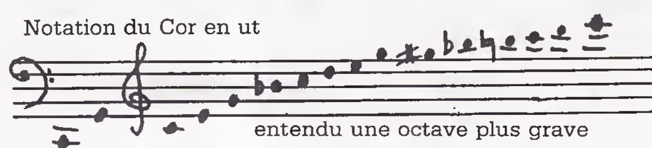
Effet du Cor en ut



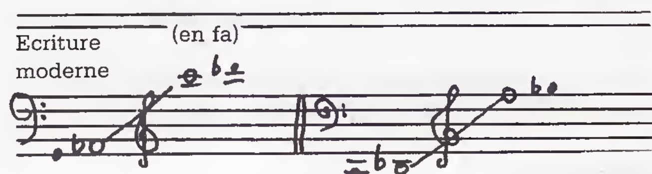
On connait toutefois plusieurs exemples d'exécutions acrobatiques de concertos pour deux cors, joués sur deux instruments par le même instrumentiste (Le corniste CRETA, à Londres en 1729, le corniste Ernst, au Concert spirituel, à Paris, en 1751 (2)). Cette recherche relevant plutôt de l'exploit d'artistes de cirque que de la musique proprement dite ne semble pas avoir été suivie.

Vers la fin du XVIIe siècle, le Comte F.A. von SPORCK avait emmené plusieurs cors français, en Bohème, et incita les musiciens à les incorporer aux orchestres de cour locaux. Rapidement connus à Vienne, ces cors furent copiés et améliorés par les frères LEICHNAMSCHNEIDER qui en modifièrent un peu les proportions et surtout eurent l'idée de les munir de "tons de rechange" à la manière des trompettes (3). Dès lors, plus n'était nécessaire de s'encombrer de plusieurs instruments en fonction des différentes tonalités utilisées. Un simple changement de corps ou ton de rechange suffisait. Plus tard, vers 1755, un facteur de Dresde eut l'idée de déplacer le "corps" de rechange de l'extrémité du tube (avant l'embouchure) au centre de l'instrument, ce qui avait l'avantage de permettre un accord plus précis. Ce modèle fut définitivement mis au point à Paris en 1781 par le virtuose allemand Carl Türrschmidt en collaboration avec le facteur français Raoux, et demeura en usage presque jusqu'à la fin du XIXe siècle, malgré l'invention du cor à pistons que nous avons déjà évoquée (4).

La notation de la musique pour cor d'harmonie, forcément toujours transpositeur, comporte un certain nombre de pièges que n'évitent pas toujours compositeurs et chefs d'orchestre inexpérimentés. On utilisait la clef de fa seulement pour deux ou trois notes graves, qui se trouvaient ainsi écrites à leur hauteur réelle dans le cas du cor en ut, et la clef de sol pour les autres notes, une octave au dessus de leur hauteur entendue, toujours dans le cas du cor en ut. Par exemple :



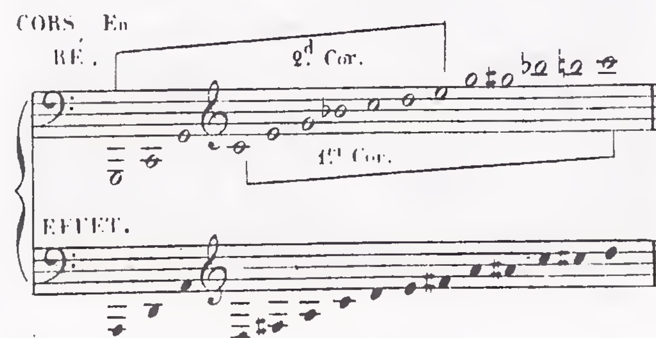
C'est la manière d'écrire commune au XIXe siècle, à laquelle ont renoncé la plupart des compositeurs modernes, qui n'utilisant plus que le cor en fa notent toutes les notes de cor une quinte au dessus de la note entendue. Soit :

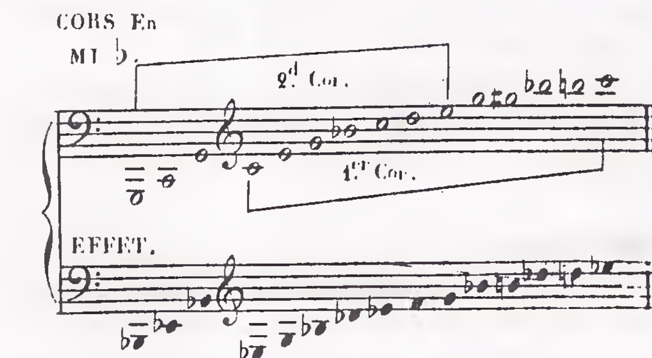


Quant aux autres tonalités utilisées sur le cor simple
(et notamment chez Wagner, Berlioz, Bizet... etc.), en voici la lecture usuelle (d'après BERLIOZ) :









CORS En MI♮.

Rares

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En FA.

Très rares

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En SOL.

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En LA♭.

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En LA♮.

rare.

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En SI♭.

Très rare

2d Cor.

1er Cor.

EFFET.

CORS En UT AIGU.

Instruments non transpositeurs pour leurs notes écrites sur la clef de Sol.

EFFET.

2d Cor.

1er Cor.

Ce ton est le plus mauvais de tous.

Assez vite, on s'inquiéta de la manière de compléter ces échelles imparfaites. On commença par utiliser les possibilités complémentaires de deux cors de tonalités différentes, comme dans cet exemple tiré d'une œuvre de François GIROUST :

Fr. Giroust (1737-1798) - Rituel maçonnique - 1784

1er Cor en mi b

2e Cor en ut

effet

Ou même quatre cors de tonalités différentes, comme le fera déjà MEHUL, et plus tard WAGNER. Mais, bien antérieurement, on avait découvert le moyen de produire la plupart des notes de la gamme chromatique. D'après une tradition transmise par son maître PUNTO, le célèbre corniste DOMNICH (DOMINIQUE) (1767-1844) conte ainsi la genèse de la technique dite "des sons bouchés" : le corniste Anton-Joseph HAMPEL (HAMPL) (Ca. 1710-1771), de l'orchestre de la cour de Dresde voulu tenter d'adapter à son instrument la sourdine alors en usage sur le hautbois, tout simplement constituée par un tampon de coton. A sa grande surprise, il constata que lorsque le pavillon du cor était complètement bouché par cette "sourdine", la note jouée sortait très sourde un demi ton **plus haut,** mais qu'en fermant incomplètement le pavillon, elle **baissait** d'un demi ton. En mettant tout simplement sa main dans le pavillon, au lieu du bouchon de coton, il arriva à produire des abaissements d'un demi-ton, d'un ton, et même d'un ton et demi. BERLIOZ (5) s'étend longuement sur cette technique dont le défaut principal réside dans l'inégalité de timbre de la gamme chromatique ainsi produite. Toutefois ce cor imparfait se trouvait, du fait même de son imperfection, paré d'une poésie caractéristique à laquelle les compositeurs de tradition romantique ne renoncèrent pas facilement.

A côté du cor "à tons de rechange", Charles-Joseph SAX, père de l'inventeur du saxophone, tenta sans succès d'imposer un instrument ingénieux, le "cor omnitonique". Cet instrument comportait la série des tons de rechange, en série, qu'une tirette graduée permettait de sélectionner à volonté. L'instrument proprement dit conservait ses caractéristiques, mais sans la servitude des éternels démontages du cor à tons de rechange.

Enfin, nous avons déjà conté comment l'application des pistons au cor fut brevetée dès 1818 (6). Cette invention fut très longue à s'imposer. On reprochait à ce nouvel instrument ce qui constituait sa principale qualité : l'égalité parfaite de timbre de l'échelle chromatique. On peut encore entendre dire par les nostalgiques de l'ancien cor simple : "ce n'est plus un cor, c'est un saxophone". Ce qui a conduit certains virtuoses à reprendre sur cet instrument plus maniable, en bloquant des pistons, la technique des "sons bouchés".

Quoique le cor en fa à trois pistons ait été le plus utilisé, on rencontre aussi des cors trois cylindres (système remplaçant avantageusement les pistons) et même à quatre pistons ou cylindres permettant outre la tonalité de base de Fa, celle de Si bémol aigû. Suivant les modèles, on utilise le mécanisme descendant (que nous avons déjà expliqué) ou ascendant. Dans ce cas, l'action du piston ou du cylindre se trouve inversée : le piston enfoncé hausse la tonalité d'un demi ton. Certains instruments combinent les deux systèmes. Nous nous trouvons actuellement en présence d'instruments différents suivant les pays et les écoles. En France, on a opté pour le cor à trois ou quatre pistons, de perce étroite, au pavillon moins évasé que, par exemple le cor allemand, mais au timbre plus éclatant.

Créée en 1833, la classe de cor à piston du Conservatoire de Paris ne connut tout d'abord qu'un succès très relatif. Elle fut supprimée en 1863 au bénéfice de l'étude du seul cor simple. Le cor à pistons fut de nouveau "toléré" à partir de 1897 puis demeura le seul enseigné au Conservatoire à partir de 1903.

Les dénominations de l'instrument :
Français : Cor d'harmonie (simple), cor à pistons, cor, cor allemand (terme parfois utilisé en Belgique).
Anglais : French Horn, valve horn.
Allemand : Horn.
Italien : Corno, corno à pistoni.
Espagnol : Cuerno.
Portugais : Trompa, trompa de harmonia, trompa cromàtica.
Latin : Cornu.

Notes

(1) Quant à la définition de ce terme, se reporter à notre article dans E.M., N° 286, mars 1982.

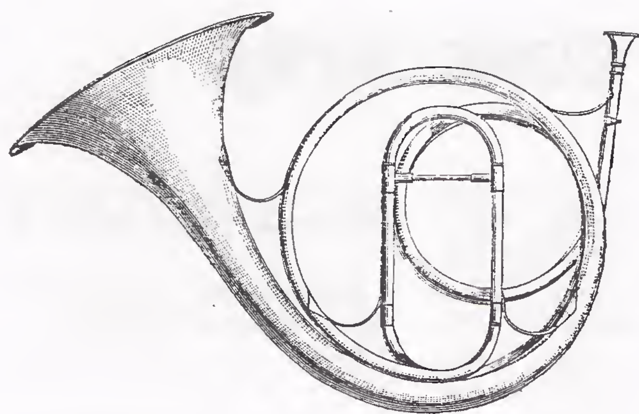
(2) Cf. Constant PIERRE, **Histoire du Concert spirituel,** Ste Française de Musicologie, p. 260, N° 433.

(3) Cf. notre précédent article concernant la trompette.

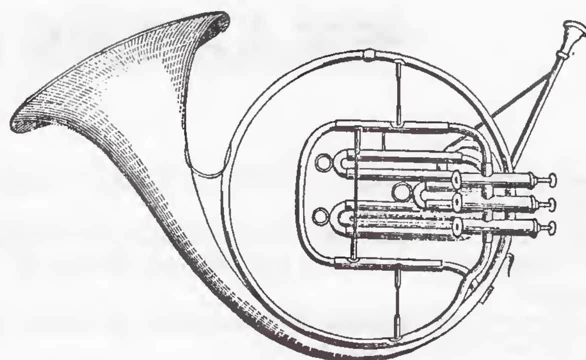
(4) Cf. note 1.

(5) Traité d'orchestration.

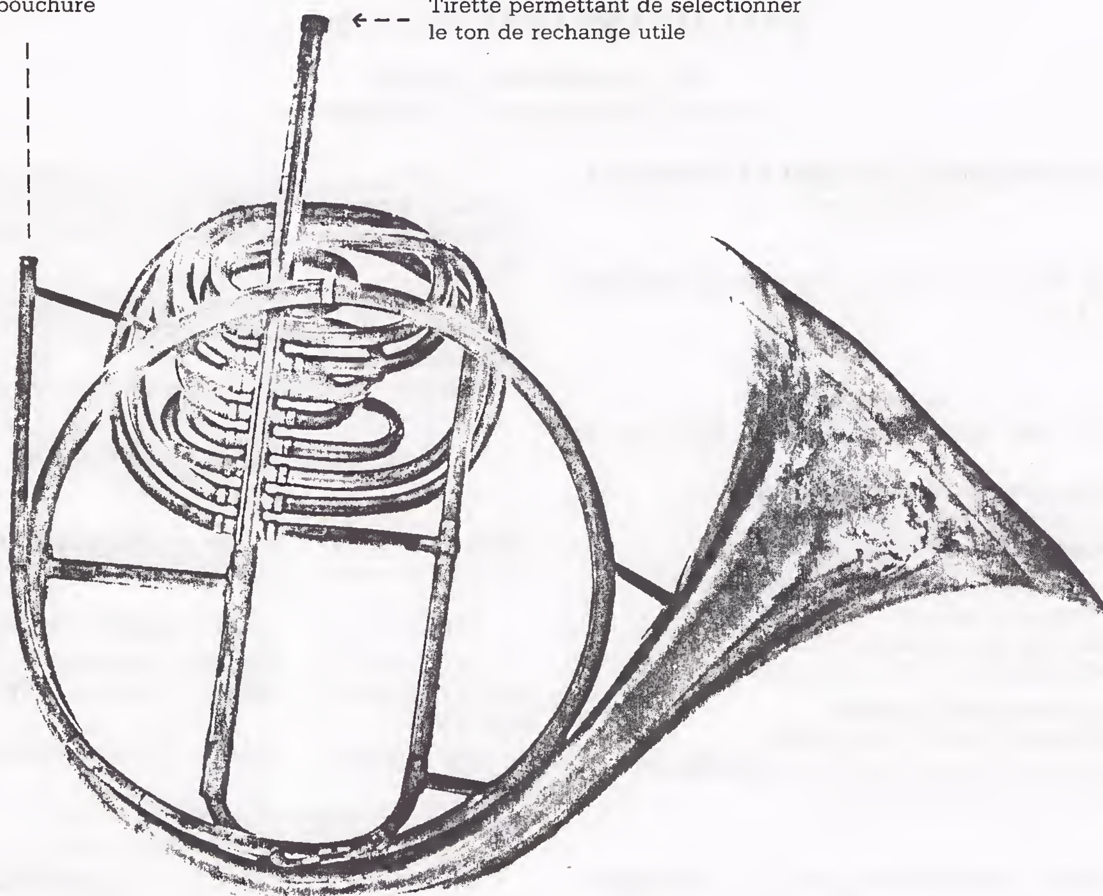
(6) Cf. note 1.



Cor simple à tons de rechange



Cor à trois pistons



Cor omnitonique de Charles-Joseph SAX

EXAMENS et CONCOURS

Programme préparatoire au titre de l'année scolaire 1983-1984 à :
— l'épreuve A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique;
— l'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale.

• La seconde partie de l'épreuve A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique portera sur le programme limitatif suivant :

— Evolution du récitatif vocal des origines à nos jours dans la musique occidentale.

— Stravinsky : le Sacre du Printemps (étude détaillée de la partition).

• L'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale portera sur les six œuvres suivantes :

— Bach : Cantate n° 140. Extraits : n° 4 (choral), n° 5 (récitatif), n° 6 (duo soprano-basse), n° 7 (choral).

— Mozart : Adagio et fugue en ut mineur K 546 pour quatuor à cordes.

— Liszt : Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots.

— Brahms : Sonate en fa mineur opus 120 n° 1 pour clarinette et piano.

— Ravel : le Grillon (Histoires naturelles n° 2) (chant et piano).

— Jolivet : Deuxième concerto pour trompette et orchestre.

BACCALAUREAT A6 (Session 1983)

Le commentaire musical
et l'analyse harmonique sont obligatoires

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

MAHLER, Kindertotenlieder n° 4, éditions Philarmonia, p. 33 à 41.

Traduction

Souvent je pense qu'ils sont seulement allés faire un tour !
Ils ne tarderont pas à rentrer à la maison !
La journée est belle ! Ne crains rien !
Ils font simplement une longue promenade.

Oui, ils sont seulement allés faire un tour
et vont maintenant rentrer.
O ne crains rien, la journée est belle !
Ils se rendent seulement vers ces cimes !

Ils nous ont seulement précédés
et n'aspirent pas à rentrer à la maison !
Nous les rattraperons sur ces cimes ensoleillées !
La journée est belle sur ces cimes !

1°) Relevez les différentes périodes qui composent la mélodie et précisez pour chacune d'elles la tonalité et le caractère, puis indiquez le plan de cette pièce.

2°) Quel rapport existe-t-il entre la structure poétique et la structure musicale ?

3°) En vous appuyant sur des exemples précis, dites en quoi consiste l'originalité de l'accompagnement instrumental et l'apport de celui-ci à l'expression d'ensemble.

4°) En quoi cette œuvre se distingue-t-elle ou se rapproche-t-elle d'un lied ou d'une mélodie que vous connaissez bien ?
Donnez des exemples musicaux sur portée.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

MOZART, Lied : *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte,* n° 31, éditions Peters, p. 60-61.

1°) Quelle est la tonalité générale du morceau ?

2°) Relevez les principales modulations, en précisant les numéros de mesure. Comment s'effectue chacune d'elles ?

3°) Indiquez le type et la tonalité des cadences situées :
— mesure 1, troisième temps;
— mesure 18, troisième temps.

4°) Sur quels degrés s'appuie l'harmonie du troisième temps de la mesure 10 au premier temps inclus de la mesure 12 ? Analysez la totalité des accords de ce passage en indiquant pour chacun d'eux la nature, l'état et le chiffrage. Quelle signification accordez-vous, dans ce contexte harmonique, à l'utilisation du chromatisme.

Sans lenteur (𝅗𝅥 = 100)

p bien lié

CHANT

Sans lenteur (𝅗𝅥 = 100)

PIANO

mf

un peu retenu

1er Tempo

p

cresc.

mf

cresc

p

cresc.

f

pp subit

mf

pp subit

cresc.

p

cresc.

f

p

cresc.

f

p

un peu retenu

cédez

p

1er Tempo

un peu retenu

perd.

pp

Serge PROKOFIEV (1891-1953)

LIEUTENANT KIJE

par
A.M. Pozzo Di Borgo

Circonstances de composition et place dans l'œuvre de l'auteur

C'est la première partition confiée à PROKOFIEV après son retour en Russie qui ne sera définitif qu'en 1935. Il s'agit de la musique d'un film qui eut grand succès en 1934. PROKOFIEV en a tiré une suite pour orchestre en deux versions possibles (avec ou sans chanteurs). C'est la version sans chanteur qui est habituellement jouée et enregistrée. La musique de film revêt, chez PROKOFIEV, une importance de tout premier ordre. PROKOFIEV est un visuel et s'accomode fort bien de ce genre musical. A. GOLEA dit, à juste titre : "On peut penser du cinéma ce qu'on veut, il serait tout à fait inutile de nier qu'on se trouve là en présence du phénomène artistique collectif le plus puissant du monde moderne dont l'importance, au XXe siècle, ne peut être comparée qu'à celle des chorégies de l'antiquité grecque. A celles-ci, tout un peuple participait. Et, à leur image, le cinéma est le seul bien du monde contemporain où l'art soit pratiqué et qui soit hanté par toute l'humanité. Qu'il ne faille pas, lorsqu'on est compositeur, faire "la petite bouche" devant la musique de film ou considérer celle-ci comme un simple "gagne-pain", cela devient évident. Nous savons qu'en France, des hommes comme HONEGGER, comme AURIC, comme BAUDRIER, comme THIRIET prennent leur musique de film parfaitement au sérieux, que le compositeur du "Joueur", de "L'Ange de feu" ou du "Pas d'acier" ait, dès son retour en Russie, salué avec joie la possibilité de composer de la musique de film, quoi d'étonnant, dès lors?"

Argument

Le sujet est celui d'un conte drôlatique, narrant la vie et les exploits d'un lieutenant qui n'a jamais existé... autrement que sur le papier, et qui ne doit son existence fictive qu'à l'erreur d'un bureaucrate. Cette histoire est donc une satire du régime tsariste, en l'occurence, de celui du roi Paul 1er, "présenté", nous dit R. M. HOFMANN, comme une sorte d'Ubu-Roi de la Sainte Russie, mais que le génie de PROKOFIEV a transformé en un chef-d'œuvre d'humour et de poésie populaire.

L'argument en est le suivant :

Dans le bureau d'une caserne, nous conte A. JUNGBLUT, il y avait une fois un sergent, dont la principale occupation consistait à établir chaque jour, la liste des soldats de la compagnie. Il accomplissait ce travail avec une telle conscience et une telle application qu'il y passait de longues heures. Un beau matin, ô horreur, il s'aperçoit que, par distraction, il a mis un nom de trop sur la liste. Que faire ? Pour un empire, il ne veut recommencer : jamais sa liste n'avait été si bien réussie! Il signe donc son état tel qu'il est avec un nom supplémentaire et du même coup, un nouveau soldat, imaginaire, figure aux effectifs de la compagnie. Le soldat Kijé est né. Il fait désormais partie du régiment. Evidemment, vous vous en doutez, c'est un soldat modèle. Il va gagner ses grades, avoir ses permissions, ses décorations. Très vite, il devient lieutenant; on le couvre d'honneurs et on en fait un héros. Le tsar, Paul 1er, en entend parler; il l'admire et il veut le voir pour le féliciter. Le lieutenant Kijé est convoqué au palais impérial. Vous devinez l'embarras du sergent responsable qui ne sait à quel saint se vouer! Une seule solution s'offre à lui : faire disparaître notre héros. Alors, on le raye de la liste, on le fait mourir glorieusement et on lui fait des funérailles grandioses. Ainsi tout le monde est satisfait.

La suite pour orchestre se divise en 5 tableaux, cinq mouvements ayant pour titre :

1° Naissance de Kijé.
2° Romance.
3° Noces de Kijé.
4° Troïka.
5° Enterrement de Kijé.

Orchestration (suite sans chanteur)

PROKOFIEV précise lui-même que "dans la partition, tous les instruments sont notés en ut, c'est-à-dire, ainsi qu'ils sonnent", Sont entendus : 1 flûte piccolo, 2 flûtes en ut, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 saxophone ténor, 2 bassons, 1 cornet à piston ainsi que 2 trompettes, 4 cors, 2 trombones ténors, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 grosse caisse et un triangle, 1 tambour militaire, des cymbales, 1 tambour de basque, des grelots, 1 harpe, 1 célesta, 1 piano et le quatuor à cordes.

Brève analyse des différents passages

NAISSANCE DE KIJE EN TROIS PARTIES *(A.B.A.)*

A) L'œuvre débute par une sonnerie lointaine (andante assai), exécutée au cornet à pistons, dans la coulisse et qui évoque déjà la "glorieuse" aventure militaire de notre "héros". Le tambour militaire fait suite à cette sonnerie qui semble sortir d'une caserne voisine (thème 1).

Le piccolo et le tambour continuent allègrement, faisant place au thème 2, souple et chantant, confié au hautbois et que l'on retrouvera un peu plus amplifié dans la romance et lors de l'enterrement de Kijé.

Le passage "poco più animato" relève encore de la sonnerie militaire où les instruments à vent se retrouvent solidement accompagnés par de vigoureux coups de grosse caisse.

B) Retour à l'andante initial, plus précisément du thème 2 que la flûte et le saxophone ténor animent à nouveau, thème bientôt repris, encore une fois, par le hautbois.

REEXPOSITION. — C'est la reprise du début de l'œuvre mais inversé, à savoir que nous entendons le thème du piccolo avant celui de la sonnerie.

ROMANCE *(Allegro)*

De forme A.B.A., elle aussi, cette romance est une merveille de charme et d'élégance, avec une petite pointe d'ironie et de parodie, présente dans toute l'œuvre. Le lieutenant est amoureux et son lyrisme s'exprime en deux grandes phrases (thème 3 et 4) que chantent avec ampleur, la contrebasse solo, le saxophone ténor et le célesta auxquels viennent parfois s'adjoindre l'alto, le basson, le cor et la flûte. Le thème 3 (qui alimente la section A) achève cette romance avec une grande douceur (grâce à la contrebasse solo en sourdine).

LES NOCES DE KIJE *(Allegro fastoso)*

Cette page peut se diviser en six sections — A.B.B.A.B.A. — avec, entre la deuxième et la troisième section, un rappel du thème de Kijé, au saxophone ténor.

A) Le début rappelle le célèbre canon "c'est la cloche du vieux manoir" (s'agirait-il d'une authentique mélodie du folklore russe?) (thème 5). Le piccolo et la flûte, les cors, trompettes et tuba lui confèrent un certain poids, une certaine solennité, d'autant plus que les cymbales et la grosse caisse affirment nettement les premiers ou deuxièmes temps.

B) Passage plus animé. Le cornet à pistons s'empare joyeusement du thème 6; il est accompagné en style de fanfare par les cors et le tuba (thème 6). On ne peut s'empêcher d'évoquer la "grosse noce" de village et les danses populaires solides et gaies que PROKOFIEV nous suggère avec une malice non dissimulée.

LA TROIKA

Un thème joyeux parcourt tout ce morceau, tel un refrain obsédant (thème 7).

On le trouve tout d'abord, servant d'introduction (moderato). Les flûtes et les violons d'une part, et le cornet à pistons ou les cors d'autre part, se partagent les mesures qui le composent. Après cette introduction, moderato, vient un "allegro con brio" qui suggère la troïka, légère et rapide, à travers la campagne enneigée. La harpe, le piano, les cordes en pizzicati, les grelots, le triangle (accompagné du tambour de basque), donnent des sonorités métalliques qui font songer à celles du cymbalum tandis que le saxophone ténor, le basson et les violoncelles nous font entendre à nouveau le thème 7, bientôt suivi d'un motif confié aux trombones. Une phrase goguenarde, au saxophone, bassons et trombones, vient faire diversion. Mais, le thème 7 est encore affirmé. C'est lui qui va clore le tableau avec, en surplus, quelques facéties (glissando et notes rapides) au piccolo. Un ralentissement s'amorce aux dernières mesures qui s'achèvent "moderato, come prima".

ENTERREMENT DE KIJE

C'est l'occasion pour l'auteur de passer en revue les moments importants de la vie de Kijé et de combiner, de récapituler les thèmes entendus précédemment (thème 1-2-3-6). Mais le motif de la troïka n'y figure pas.

La phrase initiale de l'œuvre, la sonnerie (thème 1), exécutée en coulisse par le cornet à pistons, sert de cadre à ce dernier mouvement puisqu'on l'entend au début et à la fin de celui-ci. C'est aussi l'occasion pour PROKOFIEV de présenter à nouveau, et par trois fois, le thème du lieutenant Kijé (thème 2) :

1° Joué par les clarinettes et repris par le saxo-ténor.

2° Au milieu de ce mouvement où il est présenté conjointement par les clarinettes et le saxophone, tandis que l'orchestre le soutient en notes pesantes donnant à ce passage un ton funèbre.

3° En conclusion, doucement évoqué (piano et dolce) par la flûte.

ELEMENTS THEMATIQUES

Editions BOOSEY AND HAWKES

THÈME I[a] sonnerie Cornet
Andante assai
Solo
p
rit.
smorz.

THÈME I[b] Piccolo
Solo
p

TH. II ob. Lieutenant KIJÉ
Solo
mf

Solo
mf
p
mp
p

TH. II Sax.Tén. (dans les noces)
Cl. et/ou Sax Tén. (dans l'enterrement de KIJÉ)
Solo
mf express.

mf express.

TH. III C.B.
Solo
mp

TH. IV Sax.Tén.
mp

TH. V Flûtes
f
f

TH. VI Cornet à pist. Solo *p con grazia* *p* *mp*

TH. VII Pic. Flûtes Moderato *f*

TH. VII Sax. Allegro con brio *f* *f*

Conclusion

A l'audition d'une telle œuvre, une réflexion s'impose immédiatement : "Quelle simplicité!" Simplicité des thèmes, des rythmes, de l'harmonie, de l'instrumentation. PROKOFIEV disait qu'il y avait encore beaucoup à dire en Do majeur et écrivit un jour ceci : "Il est certain qu'il existe de nos jours un immense désir de retrouver la simplicité, de l'atteindre à nouveau, comme on atteint une clairière dans la forêt." Il dit encore : "Je crois que le désir que j'éprouve d'arriver à une expression plus simple, plus mélodique, est l'inévitable voie de l'art musical de l'avenir." Ce cher et vif désir, PROKOFIEV nous le fait partager grâce au lieutenant Kijé. Rarement, une œuvre du XX[e] siècle est exposée avec une telle clarté.

Ses thèmes sont de préférence diatoniques; il aime tout particulièrement les intervalles disjoints. Ses mélodies peuvent avoir un pouvoir d'enchantement indéniable (thème de Kijé, de la romance, etc.), mais elles révèlent parfois aussi un sens de l'humour très profond. Ainsi, point de systèmes d'écriture savants, point de théories fracassantes, point de mots d'ordre stricts pour cette œuvre, comme pour les autres du même compositeur. L'inspiration prend le pas sur la technique et la musique s'épanouit librement...

*Action de la musique sur le psychisme**

par **Léon BENCE**
Docteur en Médecine, Biothérapeute

et **Max MEREAUX**
Compositeur, Professeur d'Education Musicale

Contrairement aux autres arts (architecture, sculpture, peinture) la musique n'a pas d'existence objective en dehors de la perception que nous en avons.

La matière de la Musique est produite par les tremblements vibratoires de corps sonores qui tendent à retourner à l'état de repos. Notre oreille détecte des vibrations que nous percevons avec notre sensibilité, c'est-à-dire avec notre Moi profond. Aussi ne trouvons-nous dans la musique que l'écho de notre intériorité subjective.

Indépendemment de son contenu émotionnel, une œuvre musicale forme un ensemble cohérent. Le compositeur — qu'il utilise un texte littéraire, qu'il exploite un thème ou une série de sons — emploie divers procédés de combinaisons sonores qui ne peuvent s'expliquer que par les lois de la composition musicale.

La question est de savoir dans quelle mesure la structure interne d'une œuvre détermine certains états d'âme ou correspond plus ou moins à telles associations d'idées ou telles orientations imaginatives.

Des travaux récents fondés sur des techniques expérimentales de psychologie scientifique montrent que la représentation mentale d'une œuvre musicale est soumise aux lois fonctionnelles de l'activité représentative symbolique de la pensée. Notamment, Michel Imberty (Maître de Conférences de Psychologie à l'Université de Paris), dans son livre "Entendre la Musique" — ouvrage consacré à la sémantique musicale — analyse les processus mentaux de représentation symbolique à partir des associations verbales libres que produisent divers groupes d'auditeurs à l'écoute d'une œuvre musicale.

I. LA PERCEPTION DE LA MUSIQUE

Les expériences de Michel Imberty mettent en évidence trois modes de perception de la forme musicale fondées soit sur la reconnaissance implicite de tensions et de détentes, soit sur la résonance émotionnelle, soit sur les représentations à caractère visuel ou cinétique (transpositions du domaine auditif au domaine spatial ou du geste mélodique ou harmonique au mouvement dans l'espace). Ces trois aspects de l'écoute musicale concourent au sentiment général d'intégration, c'est-à-dire d'unité du Moi, de plénitude de l'être ou inversement au sentiment plus ou moins fort de désintégration.

1) Tensions et détentes

Une forme sonore n'est perceptible que dans la mesure où conformément à l'univers culturel ou au système syntaxique de l'œuvre, l'auditeur peut prévoir ou attendre l'enchaînement harmonique, le mouvement mélodique, etc.

Dans une étude sur les "Méthodes d'analyse en Musicologie" ("Langage, Musique, Poésie"), Nicolas Ruwet (professeur de linguistique à l'Université de Paris) analyse certains phénomènes de "réinterprétation rétrospective" d'une succession de figures sonores (par exemple de dissonances dans la musique tonale) toujours liés à la répétition dans la syntaxe musicale.

L'équilibre émotionnel est fondé sur certaines habitudes auditive sur le retour de certaines formules; et cet équilibre est rompu lorsque l'attente n'est pas confirmée. Selon la durée ou l'intensité de conflit, il s'en suit un effet de surprise ou de tension.

Plus une œuvre est complexe, plus la tension émotionnelle est accrue. Mais la tension se manifeste différemment selon le degré d'intensité et selon la vitesse : l'accélération du débit sonore et l'augmentation de l'intensité entraînent des réponses agressives tandis que le ralentissement excessif et la faible intensité provoquent l'angoisse dépressive.

2) Résonance émotionnelle

Le philosophe Hegel dans son essai sur la Musique déclare que "les rapports entre les sons donnent l'expression vivante de ce qui existe dans l'esprit à l'état de contenu défini". La musique, dit-il, "s'élargit jusqu'à devenir l'expression de tous les sentiments, de toutes les nuances de la gaieté, de la joie, de la bonne humeur, de la fantaisie, de l'allégresse et du triomphe de l'esprit, de tous les degrés de l'angoisse, de l'accablement; de la tristesse , de la douleur, du désespoir, de la mélancolie et, enfin, de l'adoration, de la vénération, de l'amour".

---

* Voir "L'EDUCATION MUSICALE" n° 301.

Ces "objets d'expression musicale" constituent une forme de "satisfaction substituée" dans la mesure où les représentations affectives s'effectuent en dehors de toute accomodation au réel. "Les œuvres d'art, dit Freud, sont tout comme les rêves, des satisfactions imaginatives de désirs inconscients".

C'est pourquoi toute verbalisation des réactions à l'audition d'une œuvre musicale est d'abord une formulation symbolique d'une projection dans l'œuvre de l'intériorité psychique.

3) Représentations à caractère visuel ou cinétique

En dehors du caractère descriptif et analogique de certaines "œuvres à programme" qui prétendent imiter l'orage ou le chant des oiseaux, etc., le symbolisme musical est fondé sur un système de conventions propres à une époque donnée.

Par ses travaux de Musicologie, Jacques Chailley montre que la plupart des significations et figuralismes mélodico-rythmiques dans la musique de Jean-Sébastien Bach, par exemple, échappe complétement à un auditeur actuel non averti. Cependant l'organisation formelle de cette musique nous plonge dans un univers culturel cohérent dont le pouvoir émotionnel et affectif réside essentiellement dans l'expressivité des fonctions syntaxiques.

Si la Musique ne fournit pas de significations, elle suggère des images plus ou moins vagues qui orientent les associations verbales. C'est ainsi que le caractère rythmique marqué d'une œuvre provoque des réponses de mouvement; l'importance des intervalles mélodiques, la répartition harmonique du grave à l'aigu, suscitent des représentations visuelles.

Ces images fixes ou mobiles liées à certaines réactions comportementales aux stimuli musicaux font affleurer à la conscience de l'auditeur des parcelles de sa réalité intérieure, de son Moi profond.

Les différents modes de perception de la Musique traduisent l'expérience inconsciente d'une harmonie ou au contraire d'une dysharmonie de notre vie affective, intellectuelle et sociale — cette vie subjective complexe qui constitue la personnalité et qui détermine les attitudes et les comportements.

La musique étant l'expression de notre intérioté, exerce son action sur le centre même de notre vie spirituelle. Et c'est l'individu en tant que sujet qui subit l'action de la musique.

Il y a donc complémentarité entre la projection de notre réalité intérieure dans l'œuvre musicale et l'action de la musique sur notre moi profond.

II. LES MODES D'ACTION DE LA MUSIQUE

Le temps est l'élément essentiel de la Musique, mais on ne saurait ramener le temps musical à la simple succession des durées plus ou moins longues qui le structurent. En effet, le temps musical est une durée concrète, qualitative, en étroit rapport avec notre intériorité subjective.

Bergson définit le temps ou plutôt la durée comme un mouvement réel, concret, de notre vie intérieure : "La durée toute pure, dit-il, est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre Moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" ("Essai sur les données immédiates de la conscience").

La musique, par la succession rythmique des instants du temps, touche le Moi et "l'émeut", le met en mouvement. L'auditeur, soustrait momentanément à la réalité du monde extérieur, assimile l'œuvre musicale à sa propre intériorité.

1) Le Rythme

Dans son ouvrage "vers l'écoute humaine", le docteur TOMATIS signale le rôle essentiel que joue la musique sur le plan de la conscience de notre corps et il insiste sur le fait que toutes les fonctions sensorielles ont leur part d'activité dans le phénomène d'écoute.

L'oreille est un récepteur relié à des structures nerveuses très importantes, telles que certaines zones du cortex cérébral.

Le docteur TOMATIS montre que "c'est de la partie vestibulaire, utricule et canaux semi-circulaires (de l'oreille) que dépendent les rythmes". "Si une impulsion est imprimé sur le labyrinthe membraneux, explique-t-il, cette impulsion entraîne une mobilisation des liquides endolymphatiques" et il ajoute : "la danse est le reflet corporel de la danse elle-même des liquides, comme cette dernière est le résultat de l'intégration des mouvements du corps".

Le rythme — ne serait-ce que par la pulsation cardiaque — est lié aux réactions physiologiques. L'enfant mis en présence de la Musique est d'abord sensible à son caractère rythmique; l'expressivité du rythme provoque en lui un besoin spontané d'extériorisation corporelle. C'est d'ailleurs pourquoi les méthodes "actives" d'initiation musicale dont les principales sont celles de Zoltan Kodaly, de Karl Orff, d'Edgar Willems et de Maurice Martenot, sont d'abord fondées sur le développement du sens rythmique.

"Le rythme, dit Maurice Martenot, est l'élément vital de la musique, aussi indéfinissable que la vie elle-même. On doit le considérer comme une force en mouvement, une force qui propulse l'action, une force qui est elle-même mouvement".

2) La mélodie

Selon le docteur TOMATIS, la cochlée est l'instrument mélodique de l'oreille. C'est, dit-il, "le lieu de rencontre de l'image corporelle et du milieu acoustiquement vibrant environnant". Aussi montre-t-il que l'image du corps se superpose à l'image sonore : il assure "qu'il est aisé d'enrouler homothétiquement un homoculus

cochléaire sur l'ensemble de la membrane basilaire : la tête et le cou se trouvent siéger dans la zone des aigus c'est-à-dire en la partie postérieure de la membrane basilaire et les membres inférieurs se projettent en partie distale".

La perception de la mélodie — comme la perception du rythme — met à contribution la totalité de l'être par la prise de conscience du corps au travers de l'expérience sensible. La résonance corporelle est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit de mélodie chantée.

La courbe mélodique est aisément perçue "parce qu'elle est assimilée aux expériences vécues de tensions musculaires du corps et de la voix, dans les relations immédiates et proches" dit Michel Imberty ("Entend la Musique").

La mélodie se rapproche de la parole par l'accent. Dans son Cours de Composition Musicale, Vincent d'Indy présente la mélodie comme "une succession de sons déterminés, différent entre eux à la fois par leur durée, par leur intensité et par leur intonation (gravité, acuité)". C'est cette variété de durées, d'intensités et de hauteurs qui constitue l'accent. Mais la mélodie n'est pas seulement la somme de ces composantes elle forme un tout "qu'on perçoit indivisible et qui constitue d'un bout à l'autre, si l'on veut étendre le sens du mot, un perpétuel présent, quoique cette perpétuité n'ait rien de commum avec l'immutabilité ni cette indivisibilité avec l'instantanéité" (Bergson : "La Perception du changement" dans "La Pensée et le Mouvant").

3) L'Harmonie

L'harmonie est la sensation provoquée par l'audition de plusieurs son simultanés mais distincts. En réalité, les sons musicaux ne sont jamais perçus individuellement — qu'ils soient successifs (mélodie) simultanés (harmonie), ils appartiennent à un ensemble cohérent. C'est pourquoi Vincent d'Indy, dans son Cours de Composition Musicale, définit l'harmonie comme "l'émission simultanée de plusieurs mélodies".

En fait, par le terme "harmonie" on se réfère généralement à l'enchaînement des accords dans le système tonal. Les notions de consonance et de dissonance, par exemple, sont essentiellements définies par leur fonction syntaxique et sont variables selon les époques de l'histoire de la Musique.

Les agrégats sonores sont d'abord perçus comme des sensations. "Il apparait clairement, dit Michel Imberty, que les sentiments négatifs ou les termes impliquant l'attente d'une confirmation ou d'une réponse (dans les expériences d'associations verbales) sont plus facilement évoqués... par enchaînements syntaxiquement moins fréquents dans le système tonal".

Les fonctions harmoniques ont effectivement une valeur affective. C'est ainsi qu'en modifiant l'harmonisation d'une mélodie chantée, on peut modifier le sens du texte en lui donnant un caractère interrogatif exclamatif, suspensif, conclusif... ou en soulignant certains mots, etc.

C'est le jeu subtil des modulations, c'est-à-dire des changements de couleur harmonique, qui donne à la musique tonale sa puissance expressive. Les rencontres simultanées de complexes sonores assurent de même les changements d'éclairage dans la musique atonale.

Le son se caractérise par sa durée, sa hauteur, son intensité et le timbre de l'instrument ou de la voix qui le produit. Mais la valeur musicale du son dépend de ses rapports avec les autres sons. Comme l'écrivait Paul Claudel dans son "Art poétique" : "Chaque note de la gamme appelle et suppose les autres. Aucune ne prétend seule à rassasier le sentiment. Elle existe à condition, de ne pas être ce que sonnent les autres, mais à la condition aussi impérative, que cela, les autres le sonnent à sa place".

La combinaison de sons successifs ou simultanés organise l'œuvre musicale en un ensemble qui est plus que la somme de ses éléments. La composition de cet ensemble et son ordonnance interne confèrent à l'œuvre de son sens. Aussi peut-on appliquer à la Musique cette observation que le sociologue Levy-Strauss émettait à propos du langage : "le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la mise en structure des structures locales, en quoi consiste le contenu".

L'action de la musique se situe tant au niveau des moyens de structuration qu'elle met en œuvre qu'au niveau de l'ordre intérieur du sujet auditeur.

Les travaux de Léone Bourdels ("Groupes sanguins et tempéraments" Maloine), qui, pendant la dernière guerre, eut l'idée d'établir un test de personnalité d'après les réactions à l'audition de certaines œuvres musicales, aboutirent à la classification de tempéraments en Harmoniques, Mélodiques, Rythmiques et Complexes. Aux Etats-Unis, R.B. Cattell, menant des recherches de même type, mit au point l'I.P.A.T. Music Preference Test.

Citons à ce propos le Dr J — ch Gille-Maisani ("Musique et Graphologie" Dervy-Livres) : "On peut se demander si chacune des fonctions jungiennes (pensée, sentiment, sensation, intuition) s'exprime électivement dans un des trois modes de l'expression musicale : mélodie, harmonie et rythme. La question paraît plus complexe, et tout mode d'expression musicale peut mettre en jeu plusieurs fonctions. Si la pensée imprime sa marque à la composition de l'œuvre, à la structure des thèmes et de l'ensemble, le sentiment s'exprime surtout de son côté par l'harmonie par la courbe mélodique et par les inégalités du rythme. L'harmonie met en œuvre toutes les fonctions, mais chacune de celles-ci l'envisage sous un angle différent : le penseur s'intéresse à ses combinaisons, le sentimental en éprouve surtout la tonalité affective; ce sont sans doute les types non normatifs, sensoriels et intuitifs, qui la saisissent le mieux dans son état instantané".

Le Vingtième Anniversaire du Festival du Marais

(Août 1983)

Vingt ans après ses débuts, le Festival (8 juin-13 juillet) situé entre la Seine et la rue Réaumur à Paris, poursuit sa glorieuse carrière, à raison d'une saison par année à l'exception de 1968 et 70, saisons mi estivales mi-printanières pendant lesquelles il y eut interruption.

Depuis l'époque des débuts de ses succès, le problème pour les organisateurs a été d'insérer, dans le cadre de magnifiques architectures, ces auditions et ces spectacles — opéras et ballets — ce, en dépit des caprices du temps, avec les inévitables replis dans les monuments du quartier, souvent historiques. En tout quelques 3200 représentations. En cette année 1983, s'est renouvelée une tradition de "Fêtes Nocturnes" avec deux spectacles des "Arts Florissants" données sous la direction de W. Christie : J. P. Rameau qui avait connu le succès avec **"Pygmalion"** : ce sculpteur qui s'était, selon la légende épris de son œuvre : la statue de "Galatée" et l'autre ouvrage : "Anacréon" — O! sommeil les amants t'adorent — inspiré de la vie du poète de l'Antiquité grecque. Les Fêtes Nocturnes se déroulaient dans le cadre de Sully-Béthune, demeure prestigieuse où l'auditeur a pu jeter un regard enchanté par la vision et la restitution sonore des œuvres d'un des grands auteurs Français du siècle des Lumières.

Il y eut, sans remonter très loin dans le temps, au même Festival du Marais, d'admirables créations telles que **"Daphnis et Chloë"** de Ravel et **"L'Amour Sorcier"** de Manuel de Falla.

Mais cette année, c'est Rameau, qui au cours de trois concerts consacrés à ses cantates, fut vraiment honoré.

Thérèse Dussaut expliquait récemment qu'elle ne voyait aucun inconvénient, à jouer, en tant que pianiste, l'auteur de **"Castor et Pollux",** au piano comme d'autres le firent pour J.S. Bach et Couperin. Ce qui fut l'occasion de prouver son talent lors du concert du 17 juin en l'Hôtel d'Aumont.

Le Café-Chantant était, dans un autre domaine, représenté avec la participation du groupe folklorique AYAWASKA qui anima des chants d'origines variées "Brésil, Andes et Caraïbes" accompagnés de guitares, de guiros, de flûtes de Pan américaines soutenant la voix de deux chanteuses à la voix chaude et bien placée.

Le concert du 15 juin, donné en l'hôtel d'Aumont, fut pour beaucoup de mélomanes, l'occasion de découvrir la sonate pour **piano et alto** de J. Nepomuk Hummel, dont les trois mouvements mirent en valeur l'équilibre remarquable des deux partenaires : Gérard Caussé altiste et Anne Quéffelec bien connue comme concertiste.

Cette rencontre musicale fut favorisée par l'emplacement choisi ayant pour cadre la cour d'honneur de cet Hôtel, dont Antoine d'Aumont, Maréchal de France acquit, vers 1656 la pleine propriété du lieu avec comme architecte, la participation de F. Mansart dont les services permirent de surélever, de l'entrée et du dedans, l'intérieur qui abritait la cour.

On put remarquer, dans le programme de cette soirée, la fameuse sonate de J. Brahms en quatre mouvements, en fa dont la version la plus célèbre est celle écrite pour clarinette. Les interprètes présentèrent une sonate de Purcell (1659-1695), chef-d'œuvre baroque, écrit en sol et s'achevant sur un allegretto grazioso. D'ailleurs l'auteur de "Didon et Enée" est un compositeur, à redécouvrir ne serait-ce que par l'émotion qui émane de ses œuvres, nous transportant dans un monde de sensibilité propre à bouleverser les mélomanes les plus fermés aux œuvres provenant de la fière Albion.

Le XVIIIe siècle Français était représenté par Rameau. Les jeunes générations s'y seront plu à découvrir des ouvrages avec cet aspect "Esthétique du plaisir" dont a parlé C. Kintzler. Les pièces en concert du Maître de Dijon avaient été réorchestrées puis diffusées à l'époque des 78 tours. Elles sont à l'orchestre de Rameau ce que les cantates sont aux œuvres de théâtre lyrique. D'ailleurs, il y eut en cette soirée du 4 juillet l'audition de la cantate écrite pour le jour de la Saint-Louis, cantate placée sous le signe d'une influence italienne assez remarquable.

Les autres pièces chantées étaient "Thétis" montrant la querelle du dieu de la mer avec Jupiter luttant pour conquérir cette déesse des Océans.

Aquilon et Orithie, narrant les démêlés d'Eole avec une nymphe qu'il ne peut conquérir avec douceur et que l'orage appellera à un sentiment de tendresse est une page où l'expressivité est en fait liée à la virtuosité parce que, justement l'on y trouve un air de vitesse accompagné par le violon.

C'est l'éternel Rameau qu'on écoute dans **Aquilon et Orithie** comme dans Anacréon dont V. Hugo s'est souvenu :
"O Sommeil, les amants t'adorent, tu fuis loin d'eux tu leur est doux; contre eux quand les jaloux t'implorent tu cours endormir les jaloux".

Aprés l'entracte, ce fut l'audition de "Thétis" avec le même ensemble de musique ancienne : Isabelle Poulenard soprano, Michel Verschaeve, baryton, Florence Malgoire violon et Christophe Coin, basse de viole tandis que A. Zylberajch tenait le continuo au continuo avec un excellent flûtiste.

Ces petits concerts, comme se plait à le rappeler P. Beaussant nous montrent un élargissement de la palette sonore et un éclatement de l'écriture pour le clavecin.

Cette série de concerts devait prendre fin avec, le 6 juillet toujours à l'église Saint Merri avec une séance consacrée à la Musique de Bourgogne aux XIVe et XVe siècles. En première partie la messe de De Machaut et en interlude une pièce d'un anonyme du XIVe. En deuxième partie de nombreux motets de Guillaume Dufay qui a donné son nom à l'ensemble mené avec dynamisme par Arsène Bedois, organiste de Saint Thomas d'Aquin à Paris. La pièce **"Contre ténor"** trompette contient toutes les subtilités du faux bourdon de **"Pax supremum bonus est".** Dufay est né dans un univers d'espérance où la musique se renouvelle dans des harmonies "souples, claires et lumineuses" (Pierrette Maugey). Ce Concert devait s'achever sur le **"Magnificat"** du huitième ton.

A. CORBIOT

ATTENTION

Un oubli regrettable à l'impression du nº d'octobre, a obscurci le sens de l'analyse de la "Sonatine pour piano" de Maurice RAVEL.

En effet, les altérations n'ont pas été dessinées.

Nous prions nos lecteurs d'ajouter aux emplacements prévus :

Page 15, colonne de droite (2e ligne) : fa ♯
Page 16, colonne de gauche (10e et 11e ligne) : fa ♯ et fa ♯
Page 16, colonne de droite (18e ligne) : sol ♮
Page 17, colonne de gauche (17e ligne) : fa ♯ mineur
Page 17, colonne de droite (3e ligne) : fa ♯

nOtre discOthèque

• Chansons de toile au temps du Roman de la Rose — 33/30 ALIENOR St. AL 11, Edition & Distribution Disques ALIENOR, 1 rue Courtalon, 75001 Paris.

La jeune signature ALIENOR est à elle seule tout un programme : même pour ceux qui s'intéressent sporadiquement à la Musique, le nom de l'extraordinaire Aliénor d'Aquitaine dont Régine Pernoud a si bien remis récemment en pleine lumière la figure attachante évoque les plus grandes "clartés du Moyen-Age". ALIENOR a déjà publié un disque de **Romances Séfarades** dont le succès auprès d'un public connaisseur et amateur de beau chant a été fulgurant. Depuis, Esther Lamandier qui signe ces deux premières productions, a fait en France et en Europe des tournées et donné des récitals qui ont grossi considérablement le cercle de ses admirateurs. Sa voix chaude et d'une souplesse à la limite du concevable s'est forgée, modelée, épanouie merveilleusement aux techniques les plus difficiles : chant grégorien, chant juif, chant andalou-mauresque, chant sefarade ou chant indien. Cette jeune artiste affronte dans cette nouveauté un répertoire qu'ont très timidement abordé quelques rares interprètes : celui de la Chanson d'histoire ou de toile. La technique vocale requise pour leur simple exécution est assez vertigineuse, et je ne connais guère que **Belle Doëtte** qui figure dans de rares enregistrements. Six chansons de toile sont ici réunies : 3 de "l'ancienne forge" du Chansonnier de Saint-Germain, et trois de facture beaucoup plus récentes, dûes au trouvère d'Arras Audefroi le Bâtard. L'intérêt de cette nouveauté est multiple : musical, technique vocale, historique, poétique. Il s'agit des plus anciennes lyriques de langue d'oïl. La présentation est belle et la notice jointe avec les textes originaux et traduction fort substantielle. De quoi faire du travail passionnant pluridisciplinaire dans une ambiance artistique de haute tenue.

• Cantigas et chansons de troubadours — 33/30 HARMONIA MUNDI 566 st.

Je retrouve toujours avec plaisir ce disque régulièrement réédité et dont je suis responsable pour la moitié du programme : celui concernant les troubadours. Louis-Jacques Rondeleux chante magnifiquement des chansons de Raimon de Miraval, Guiraut Riquier, Bernard de Ventadour, Folquet de Marseille, Marcabru, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Jauffre Rudel, Guilhem Augier Novella et le Moine de Montaudon. Beaucoup d'auteurs paraissaient là pour la première fois lors de la publication en 1966. Aujourd'hui, je n'hésiterais plus, comme Esther Lamandier l'a fait dans la nouveauté précédente, à donner un poème in-extenso. Roger Lepauw et Serge Depannemaker soutiennent le chanteur dans les parties instrumentales que j'avais, à l'époque, conçues de façon plus sobre et nouvelle, plus dans l'esprit médiéval. Le disque comporte également une somptueuse suite de dix Cantigas d'Alphonso el Sabio, interprétées à voix nue magnifiquement par José-Luis Ochoa.

• MOZART, Requiem — 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 059-28014 stéréo or. stéréo.

On ne peut que se réjouir de la réédition d'une des plus riches versions de ce **Requiem** de W.A. MOZART (1756-1791) datée de 1966 dont la chaleur humaine et la sobre solennité sont le fait de Wolfgang Gönnenwein à la tête du **Consortium Musicum**, et du Süddeutscher Madrigalchor avec Teresa Zylis-Gara (sop.), Oralia Dominguez (contralto), Peter Schreier (ténor), Franz Crass (basse). Cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE bénéficie d'une pertinente présentation de Carl De Nys.

• BERLIOZ, Mélodies & œuvres chorales — Album 2 × 33/30 DECCA 593038 BA 367 st.

Ici encore, il s'agit d'une réédition bienvenue d'un enregistrement du Centenaire d'Hector BERLIOZ (1803-1869). Enregistrement de mélodies et œuvres chorales dont les plus inconditionnels berlioziens dont je suis savent les inégales beautés. On s'attendrit sur **l'Hymne à la France,** sur **Le temple universel** qui rappelle l'amitié de Berlioz et Adolphe Sax, mais on reste confondu devant le **Ballet des ombres** si prémonitoire, sur le **Chant de la fête de Pâques des Huits Scènes de Faust** de 1828, sur **La mort d'Ophélie** dont les accents tristanesques avant la lettre font battre en vous un cœur qui a toujours 16 ans... Merci donc à DECCA sur ces quatorze pièces isolées et cette intégrale du cycle **Irlande op. 2.** Les interprètes sont divers et fameux : **English Chamber Orchestra** sous la direction de Colin Davis, **Monteverdi Choir** dirigé par John Eliot Gardiner, **Heinrich Schütz Choir** sous la baguette de Roger Norrington et divers solistes remarquables.

• CHAUSSON, Mélodies, Chanson perpétuelle, Poème de l'Amour & de la mer — 33/30 ERATO NUM. 75059 (digital).

Une prise de son impeccable, un hommage à Ernest CHAUSSON (1855-1899) dont nous sommes haute-

ment redevables envers ERATO dont le catalogue est depuis longtemps fascinant et s'enrichit constamment de gravures précieuses parmi lesquelles, espérons-le, figureront bientôt de grandes pages du délaissé qu'est

Guy Ropartz, l'ami de Chausson. L'interprète de haut vol est Jessye Norman, soprano, accompagnée par Michel Dalberto dans les mélodies **(Le colobri, Sérénade italienne, La dernière feuille, Les papillons et le charme)**, par Michel Dalberto, R. Patterson et Salvatore Sansalone (violons), J.P. Pigerre (alto) et L. Anderson (violoncelle) dans **La Chanson perpétuelle op. 37** et l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo avec Lane Anderson (violoncelle solo) conduits par Armin Jordan. A la voix majestueuse de Jessye Norman, je préfère pour ce répertoire celle plus intime d'Andrée Esposito : opinion toute personnelle qui n'altère en rien l'intérêt musical de cette nouveauté ERATO.

- CHAUSSON, Poème op. 25 et LEKEU, Fantaisie symphonique et Adagio pour quatuor d'orchestre — 33/30 ERATO 75 052 (digital).

Nouvel hommage à Ernest CHAUSSON, mais encore, et plus touchant, à cet Arthur Rimbaud de la Musique qu'est Guillaume LEKEU (1870-1894) : il n'y manque plus, une fois encore, que leur ami oublié Guy Ropartz pour que le plaisir fut total. J'oublie un autre ami, présent celui là, et d'une personnalité qui crève les sillons : Henri RABAUD (1873-1949) avec sa belle **Procession nocturne op. 6** inspirée au compositeur en 1899 par un épisode de **Faust** de Lenau. Le **Poème op. 25** de Chausson bénéficie du jeu généreux et romantique à l'envi de Jean Mouillère, qui sait magistralement dominer les délicates nuances de goût qu'exige cette partition difficile et enchanteresse. Quant à Guillaume LEKEU il apparaît sous deux aspects très différents. D'une part l'amoureux du folklore de l'Anjou où vivaient ses Parents, avec une **Fantaisie symphonique sur deux airs populaires angevins,** datée de 1892 et qui est proche parente des **Scènes bretonnes** de Ropartz; d'autre part le visionnaire des rêveries nocturnes, des fantasmes à la Viliers de l'Isle-Adam, avec un **Adagio pour orchestre à cordes** qui évoque "Les fleurs pâles du souvenir..." et pourrait servir de musique de scène à cet **Axël** que Vincent d'Indy ne mena jamais à bien. Cette réalisation ERATO est un regard neuf sur un répertoire qu'ignorent Dieu seul sait pourquoi, nos contemporains. Il y a là, comme dans toute cette génération jetée par dessus les moulins, des sonorités rares, une présence harmonique, orchestrale, un langage qu'on ne retrouve nulle part ailleurs et dont l'absence cause un vide béant dans nos catalogues de disques. Bravo à ERATO de s'efforcer à la combler, surtout lorsqu'il le fait avec des artistes d'un tel talent. Nous l'avons vu avec la précédente nouveauté comme dans **Le poème de l'Amour et de la mer,** c'est encore ici pour notre bonheur, Armin Jordan qui dirige l'Orchestre Philarmonique de Monte-Carlo.

- DEBUSSY, Symphonie, Petite Suite, En blanc & noir, Six épigraphes antiques, Marche écossaise et Lindaraja — 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE NUMERIQUE C 069-73132 (digital).

Du piano à quatre mains de Claude DEBUSSY (1862-1918), ou des compositions à deux pianos, voilà un programme original, surtout lorsqu'on y découvre certaine **Symphonie en Si mineur** dont la mention dans les ouvrages d'Histoire de la Musique est des plus rares ! Cette composition inachevée a été conçue à Moscou en 1881, lors d'un déplacement avec Madame von Meck à qui le jeune artiste était attaché comme pianiste : la notice porte par erreur 1891. Elle est réduite à un seul mouvement dont le manuscrit a été retrouvé en 1925 à Saint Pétersbourg et, après expertise, a été éditée en 1933. De caractère rhapsodique, elle préfigure Debussy par plus d'un aspect. La plage qui la sépare de la **Petite Suite** (1887/89) précédente et des **Six épigraphes antiques** qui suivent est vraiment réduite : à peine un instant pour se ressaisir! Cette nouveauté PATHE MARCONI EMI LA VOIX DE SON MAITRE où s'allient superbement les talents extraordinaires de Michel Beroff et Jean-Philippe Collard se poursuit avec la **Marche écossaise** (1891) toujours à quatre mains, puis avec **En blanc & noir** pour deux pianos où la fantastique pièce médiane qui s'écarte des coloris généraux à la Velasquez pour s'abîmer dans des grincements à la Goya. Qu'ajouterai-je lorsque j'aurai dit que ce remarquable concert, qui s'achève avec **Lindaraja,** cette sorte d'introduction à **Soirée dans Grenade**, est donné avec un art qui gomme toutes les moues vuillermoziennes concernant cette partition mal connue ? Une acquisition qui promet des bien belles heures de rêve.

- HINDEMITH, Trois sonates (flûte, piano, violoncelle) — 33/30 ARION ARN 38 691 stéréo.

Un compositeur qu'on aime voir paraître, mais hélas avec une discrétion qui n'est surpassée que par celle de Ropartz : Paul HINDEMITH (1895-1963) que servent splendidement Christian Ivaldi et Noël Lee (piano), Alain Meunier (violoncelle) et Michel Debost (flûte). Trois sonates sont réunies sur cette nouveauté ARION : **Sonate pour violoncelle et piano op. 11 nº 3** fort caractéristique de son époque (1919) avec son atonalisme et son "motorisme" agressif, la **Sonate pour flûte et piano** de 1936, beaucoup plus transparente : peut-être faut-il voir dans ces deux climats un reflet du drame de l'Allemagne d'après la Première Guerre mondiale et la sérénité de l'installation en Suisse avant l'installation aux Etats-Unis. La **Sonate pour piano à quatre mains,** également connue sous le titre de **Piano Duet** est plus violente et austère souligne l'excellent commentateur du disque, Joël-Marie Fauquet. Très structurée, elle atteste, par delà ses rigueurs, une affectivité qui en fait "une sorte de réplique germanique à **En blanc et en noir** de Claude Debussy : n'a-t-elle pas été conçue au temps de l'Anschluss et de Munich. Encore un élargissement notable dans le panorama de la discographie contemporaine.

• VILLA-LOBOS, Bachianas Brasileiras 1, 2, 5, 9 — 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 051-73136 Références, mono.

Toujours de ces précieuses rééditions : c'est grâce à cette intelligente politique que EMI LA VOIX DE SON MAITRE met aujourd'hui à la disposition des amateurs certaines des très belles gravures d'œuvres d'Heitor VILLA-LOBOS réalisées par l'Orchestre National de la Radiodiffusion française dans les années 50. En cet enregistrement, quatre de ces hommages à J.S Bach que sont les Bachianas Brasileiras : n° 9, consistant en un **Prélude et fugue** pour orchestre à cordes, n° 1 pour ensemble de violoncelles (Introduction, prélude et fugue), n° 2 pour orchestre (Prélude, Aria **Le chant de notre Terre**) et n° 5 pour soprano et huit violoncelles (Aria et Danse) avec la soprano de si grande classe qu'est Victoria de Los Angeles. C'est le compositeur lui-même qui dirige ces quatre compositions si diverses d'inspiration sous l'égide du grand Cantor.

• MESSIAEN, La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ — Album 2 × 33/30 DECCA 593035 BA 367 stéréo.

Cette monumentale fresque qu'est **La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ** a été commandée à Olivier MESSIAEN (1908) par la Fondation Gulbenkian de Lisbonne. Elle requiert un effectif choral et instrumental important, et se subdivise en deux fois Sept Septenaires. Les textes sacrés, empruntés à **l'Ancien** et au **Nouveau Testament** ainsi qu'à la **Somme théologique** de St Thomas d'Aquin sont séparés par des **Méditations** doubles. Chaque Septenaire s'achève par un Choral. Composée entre 1965 et 1969, l'œuvre a été créée à Lisbonne sous la direction de Serge Baudo. Cette belle réalisation DECCA de 1973 fait appel au **Westminster Symphonic Choir** (chef des chœurs Joseph Flummerfelt, Michael Sylvester ténor et Paul Aquino, baryton) et le **National Symphony Orchestra** de Washington que dirige Antal Dorati.

• VARESE, Densité 21,5 Hyperprism, Intégrales, Octandre, Ionisation, Poème électronique — 33/30 MASTERWORKS CBS 60286 "New Dolby A".

Importante réédition également que ces enregistrements d'Edgard VARESE (1883-1965) dont on célèbre cette année le Centenaire de la naissance, et à propos de qui un Colloque vient de se tenir à Strasbourg. "Magnetic tape" pour le **Poème électronique** de 1958, les autres compositions sont confiées à des solistes ou au Columbia Symphony Orchestra sous la direction de Robert Craft.

• BODADEG AR SONERION : ASSEMBLEE DES SONNEURS (BRETONS) — album 2 × 33/30 RSBAS 309 RIKOU SONER M.104 mono/stéréo.

On ne redira jamais suffisamment le magnifique travail accompli depuis près de quatre décennies par BODAGER AR SONERION et à des animateurs comme Dorig Le Voyer et Polig Monjarret. Leur action, à laquelle j'ai plus d'une fois rendu hommage dans ces colonnes, semble encore ignorée de nombre de musicographes, dont certains mêmes des collaborateurs de l'EDUCATION MUSICALE ! Cette nouveauté RIKOU SONER, réalisée en collaboration précisément avec B.A.S. offre quelques repères remarquables dans ce panorama de 40 années avec des enregistrements dont certains remontent à 1942 **(Suite du Pays Pourlet,** par le Bagad Kemper, c. à d. l'Ensemble bombardes, biniou, batterie de Quimper) à une réalisation récente, autre Suite du Pays Pourlet par la Kevrenn Alre (Groupe d'Auray). C'est une nouveauté qui se veut à la fois réalisation artistique et acte de foi. Il est certain que la jeunesse bretonne se doit non pas de profiter du seul plaisir auditif, mais bien mieux, de foncer toujours de l'avant — repos ailleurs — dans cette voie originale, afin de continuer à apporter à cet aspect de l'art musical celtique sa voix originale et en perpétuelle mutation sur un substrat solide.

• VIELLES A ROUE, Jean-Pierre LECUYER — 33/30 RIKOU SONER (KELTIA-MUSIQUE) Collection Matin 1, référence RS 186 st.

Encore une nouveauté RIKOU SONER qu'on peut se procurer également en cassette (RSK 186) à Kemper (Quimper), en téléphonant éventuellement au (98) 95.45.82. Disque sympathique d'un jeune "vielleux" qui n'est pas un gueux, loin de là, si l'on en juge par son talent pour exécuter, accommoder ou interpréter. Jean-Pierre Lécuyer propose ici un agréable programme de tradition non écrite comme la **Marche à Cristi** du Pays Gallo, des improvisations comme les Variations sur **En soirante** et **La petite danse,** des adaptations comme certaine **Gnossienne** d'Erik Satie, des compositions originales comme **Compréhension** et un tas d'autres petites fleurs des champs qu'il met à disposition des amateurs, non seulement par le disque, mais encore en direct, pour peu que vous prenne la furieuse et légitime envie de l'entendre à l'une de vos fêtes régionales, municipales ou... scolaires.

Jean MAILLARD

Informations diverses

• **PARIS**

— IRCAM, 31, rue Saint-Merri, 75004 PARIS.
ATELIER DE RECHERCHE INSTRUMENTALE
Stage organisé à l'intention des instrumentistes et des compositeurs.
Du 29 novembre 83 au 3 décembre 84.
Animé par Pierre-Yves Artaud.

— C.E.N.A.M. Le Centre National d'Animation Musicale se trouve dans ses nouveaux locaux 51, rue Vivienne, 75002 PARIS.

— ORCHESTRE COLONNE
Le chœur symphonique sous la direction de Jean Sourisse recrute des choristes — non professionnels — 1 répétition par semaine.

Renseignements et Inscriptions pour auditions 2, rue Edouard Colonne, 75001 PARIS.

• La **"PENSEE MUSICALE MARTENOT"** organise les samedi après-midi 3 et dimanche 4 décembre un week-end à LEVALLOIS sur lecture solfégique et musique baroque avec le concours de L. BOULAY, L. RAYNAUD-LESCURE, E. GELIS et J.R. GELIS.

Renseignements et Inscriptions : 14, rue Saint-Guillaume, 92280 COURBEVOIE. Tél. : 337.23.88 ou 961.39.54 (le matin).

• **MELUN**

EUPHONIE B.P. 123 - 77003 MELUN Cedex
— Vend par correspondance des disques classiques d'occasion ou neufs en soldes.
— Achète à domicile tous disques classiques.

• **NOGENT sur MARNE**

Fédération des CENTRES MUSICAUX RURAUX 2, Place du Général Leclerc, 94130 NOGENT.

En décembre 1983, sortie du disque "Les Ondes Martenot" qui complète la série "Les Instruments de Musique par le disque. La face 1 présente l'instrument tandis que la face 2 est réservée au Concert.

Pour chaque disque, une notice apporte des éléments d'information sur l'instrument, sur les œuvres enregistrées et donne des indications pédagogiques.

• **POITIERS**

Au C.R.D.P. 6, rue Sainte-Catherine, 86034 POITIERS — en complément au livre "Musique des buissons, des sentiers de l'imagination" — présentation de 23 diapositives et une cassette. Les diapos donnent une vue de l'instrument. Exemple : le Subiot, la pibole d'écorce, le hautbois de pissenlit... etc... la cassette apporte le son ou l'interprétation.

AVIS DE CONCOURS

TOULOUSE

L'Orchestre National du Capitole sous la direction de **Michel PLASSON,** recrute plusieurs instrumentistes :

Lundi 12 Décembre
1 Trompette solo (1re catégorie)
1 Piccolo solo - 2e flûte (1re catégorie)

Mardi 13 Décembre
1 Alto solo (1re catégorie)
1 Alto tuttiste (3e catégorie)

Lundi 19 Décembre
5 Violons tuttistes (3e catégorie)
1 Violoncelle solo (1re catégorie)

Limite d'inscription : 5 Décembre

Renseignements et candidatures : Théâtre du Capitole - Régie de l'Orchestre, 31000 TOULOUSE - 16 (61) 23.21.35 (poste 266).

AVIS DE CONCOURS

DIJON

Adjoint d'enseignement musical
(accompagnement piano)
pour le Conservatoire National de Région

Date du Concours :

6 Décembre 1983

Date limite de dépôt des candidatures :

21 Novembre 1983

S'adresser au service du personnel, Bureau du Recrutement de la Mairie de Dijon.

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1984

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

MOZART

- Adagio et Fugue en ut mineur K. 546 pour quatuor à cordes

VERDI

- Extraits de l'Opéra "Otello"
  — Credo in un dio crudel
  — Canzone del salice e Ave Maria (pour chant et piano)

JOLIVET

- Deuxième concerto pour trompette et orchestre

Supplément au nº 302
NOVEMBRE 1983
PRIX : 35 F
(+ 5 F pour expédition)